

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
ESTUDOS LITERÁRIOS

JULIANA DE CASTRO MILLEN

UMA FORMA OBLÍQUA DE FALAR DE SI: CARLOS HEITOR CONY E SEUS EUS

Juiz de Fora

2016

JULIANA DE CASTRO MILLEN

UMA FORMA OBLÍQUA DE FALAR DE SI: CARLOS HEITOR CONY E SEUS EUS

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha - (Orientadora)

Juiz de Fora

2016

Juliana de Castro Millen

Uma forma oblíqua de falar de si: Carlos Heitor Cony e seus eus

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração: Estudos Literários. da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a obtenção do Grau de Doutor em Letras.

Aprovada: ____/____/2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Jovita Maria Gerheim Noronha (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Eneida Maria de Souza
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof^a. Dr^a. Laura Barbosa Campos
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Maria Luiza Scher Pereira
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof^a. Dr^a. Teresa Cristina da Costa Neves
Universidade Federal de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Ao me lembrar de tudo o que se passou durante o período de tese e, principalmente, de quem passou por ele é que me ponho a agradecer, com emoção, a significância de cada um nessa minha trajetória.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora, e a todos os professores que compartilharam seu conhecimento em um diálogo enriquecedor e permanente.

Aos meus colegas de doutorado, que dividiram comigo os debates em sala de aula e as angústias fora dela na solidão da escrita.

À minha querida orientadora Jovita Maria Gerheim Noronha que, não fosse o seu olhar atento, competente e generoso, acreditando e iluminando os caminhos desta escrita do primeiro ao último momento, esta tese não teria sido possível.

Às professoras Eneida Maria de Souza e Maria Luiza Scher Pereira por suas contribuições fundamentais na banca de qualificação.

Às professoras que aceitaram o convite à leitura e ao diálogo na banca de defesa desta tese: Eneida Maria de Souza, Laura Barbosa Campos, Maria Luiza Scher Pereira, Teresa Cristina da Costa Neves, Livia Maria de Freitas Reis Teixeira, Márcia de Almeida, Silvina Liliana Carrizo e Suely da Fonseca Quintana.

Os meus pais Clesson Francisco Millen e Maria Inês de Castro Millen, por me fazerem entender que gratidão se aprende copiando exemplos. À minha irmã, Fernanda de Castro Millen, com quem compartilho as memórias mais bonitas da minha infância.

À minha avó Amélia e a minha tia-madrinha Luiza, pelas incessantes orações.

À Malu Duriguetto, minha aventura fantástica e favorita. Sua ousadia e coragem transbordam meu peito de alegria e emoção.

Aos meus amores de quatro patas Billie Holiday, que se foi antes do fim, Lisbela e Sol que, com um amor incondicional, dividiram noites e dias comigo na feitura desta tese.

À Luciene Tófoli, pela amizade e cumplicidade cotidiana, pelo nunca me deixar desistir, pelos cafés, brigadeiros e abraços apertados.

À Tais Marcato, irmã de alma, que me arranca sorrisos e as mais profundas reflexões. Você me faz ser uma pessoa melhor.

À Família Cavedagne Perdigão (Patrícia, Cecília, Mariah, Tom e Olívia), por me entender sem eu precisar dizer.

Aos amigos que me acompanham de mãos dadas na vida: Cris Dovizo, Lucimar Santiago, Edmárcia de Andrade, Fernando Santana e Ronan Lobo.

À Badinha, que fez parte de um começo essencial deste percurso.

À Eliane Guerra por me fortalecer nas escolhas dos meus caminhos.

À Nícea Nogueira pelo carinho e pela sua lupa precisa e cuidadosa.

À Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), aos professores do curso de Jornalismo, em especial, Luiz Ademir de Oliveira e Vanessa Maia. E à Assessoria de Comunicação (Ascom), espaço que me acolheu no meu dia-a-dia de trabalho e me possibilitou a conquista de novos amigos, entre eles, meus queridos Bruno Leal de Carvalho e Cibele de Moraes, aos quais agradeço a compreensão e o apoio nos tempos difíceis em que tese e trabalho precisaram ocupar o mesmo lugar no espaço.

É preciso muito bem esquecer para
experimentar a alegria de novamente
lembrar-se. Tantos pedaços de nós
dormem num canto da memória, que a
memória chega a esquecer-se deles. E a
palavra – basta uma só palavra – é flecha
para sangrar o abstrato morto. Há,
contudo, dores que a palavra não esgota
ao dizê-las.

Bartolomeu Campos de Queirós

RESUMO

O percurso literário e jornalístico de Carlos Heitor Cony podem ser explorados em investigações analíticas que busquem desvelar significados das relações do sujeito com a linguagem com a memória individual, a familiar e a histórica. Do conjunto da produção literária do autor, foi selecionada para a análise crítico-reflexiva, a obra *Quase memória: quase romance* que está construída em torno da busca do passado pela memória. O autor-narrador transita pela infância, pelo período em que foi seminarista e pela experiência como jornalista, tudo isso por meio da relação com o pai, personagem chave para o retorno das lembranças. Foram consideradas suas produções em crônicas pertencentes às coletâneas: *Os anos mais antigos do passado*, *O harém das bananeiras*, *O tudo e o nada* e *Eu, aos pedaços: memórias*. As obras incluem acontecimentos particulares e coletivos que podem se constituir em fatos pessoais, profissionais, familiares e históricos. Detém no seu conteúdo fundamentos que singularizam a dimensão de memória como experiência de vida, denotando sua capacidade narrativa, além de elementos suficientes para o estudo das escritas do eu. Nessas produções, que se vinculam as suas experiências pessoais, Cony procura traduzir verdades relativas ou mistura ficção com verdade. Outras vezes tem como estratégia narrativa o personagem do pai para que a partir dele possa falar de si. Também remonta, por meio da sua experiência e do pai, a história do jornalismo impresso carioca a partir de 1950. O abrir os olhos para a relação do mundo subjetivo com o mundo objetivo, através da contemplação do universo do pai, traduz-se em significados que nos possibilitam compreender, analisar e interpretar, incluindo-se a memória de um tempo que não retorna, mas que pode ser traduzido em (re)significado(s).

Palavras-Chave: Carlos Heitor Cony. Escritas de si. Memória. Jornalismo. Crônica.

ABSTRACT

The literary and journalistic path taken by Carlos Heitor Cony might be explored in analytical investigations that aim at unveiling the meanings of the relationship between subject and language and individual, family, and historical memory. From the author's literary production, the work *Quase memória: quase romance* [Almost memory: almost novel] has been selected to critical reflexive analysis as it was built around the search for past through memory. The narrator who is also the author waves around childhood, the time spent in the convent and the experience as journalist, all seen through the relationship with his father, a key character to return to remembrance. His work with chronicles was considered in the collections published as *Os anos mais antigos do passado* [The oldest years of the past] , *O harém das bananeiras* [Harem of banana trees], *O tudo e o nada* [Everything or nothing at all] and *Eu, aos pedaços: memórias* [Me into pieces: memories]. These books include particular and collective situations that might be formed by personal, professional, family and historical facts. They hold in their content the foundations that make singular the dimension of memory such as life experience, showing the author's narrative ability as well as sufficient elements to the study of the writing of the self. In those books linked to his personal experience, Cony searches for translating relative truth or he mixes fiction with reality. In other passages, he uses as narrative strategy the character of his father to be able to speak of himself. He also builds through his father's experience the history of printed journalism in Rio de Janeiro from 1950 onwards. The eye opening to the relationship between subjective world and objective world by the contemplation of his father's universe is translated in meanings that enable us to understand, analyse, and interpret it including the memory of a time that cannot return but that can be translated in (re)signifying(s).

Keyword: Carlos Heitor Cony. Writings of the self. Memory. Journalism. Chronicle.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	9
2	QUASE CARLOS HEITOR CONY	15
2.1	FICCIONALIZANDO CONY.....	19
2.2	DA ARTE DE FALAR COM RESSALVAS: A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CONY	30
2.2.1	Na imprensa	30
2.2.2	Cony e a quase política	33
2.2.3	Na academia	39
2.3	PERSONAGEM DE SI MESMO	40
2.3.1	Entrevista imaginária	42
3	QUASE ESCRITA DE SI	53
4	QUASE ROMANCE	66
4.1	O DISCURSO LITERÁRIO	68
4.1.1	O narrador	71
4.1.2	Romance e ficção	76
4.2	A INVENÇÃO DA VERDADE	81
5	QUASE JORNALISMO	90
5.1	O JORNALISMO EM SUA VERSÃO CARIOCA: O TEMPO E A LINGUAGEM	92
5.2	SOBRE NOTÍCIA E CRÔNICA	109
5.2.1	O discurso da notícia	112
5.2.2	A crônica: fragmentos de memória	116
5.3	CRÔNICAS DE SI MESMO: CONY AOS PEDAÇOS	128
5.3.1	A revolução dos caranguejos	132
6	QUASE MEMÓRIA	140
6.1	A EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA	140
6.2	O FANTASMA	157
6.3	O DEVIR DO PAI	163
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	166
	REFERÊNCIAS	171
	ANEXOS	193

1 APRESENTAÇÃO

Enquanto redijo a apresentação deste trabalho, me dou conta de um sentimento em relação ao projeto. Meus esforços para tornar interessante o que escrevo parecem não me satisfazer. Ao pensar assim, me vejo repetindo o que Carlos Heitor Cony (1926 -), objeto de estudo desta pesquisa, costuma fazer: imaginar-se desimportante. Diante dessa constatação, mudo logo de reflexo para me afastar do que fiquei imbuída durante quatro anos. Aprendi no doutorado a acreditar que toda escrita é autobiográfica, inclusive uma tese. Assim, entendi que, para uma jornalista como eu, escrever sobre mim mesma é mais penoso do que escrever a respeito de outras pessoas. Na reportagem, os personagens ditam suas histórias e o fato dita a narrativa. Na literatura, a memória é involuntária, como afirma Marcel Proust na obra *Em busca do tempo perdido*, e está ligada à experiência do presente que mobiliza memórias perdidas e que nos pegam de surpresa. Quando nos esquecemos delas, elas voltam só para contrariar. Essa memória vem de um gesto, de uma palavra, de um cheiro, de um objeto, sem mais nem porquê. No livro de Proust, ela aparece primeiramente em forma de um bolinho chamado *madeleine*, que evoca suas lembranças de infância. Diante disso, coloquei-me como desafio a pensar: qual seria a minha *madeleine*? Descobri que temos várias *madeleines*, que elas estão presentes na memória da infância e que se perpetuam por toda uma vida como um antídoto contra doenças do mundo contemporâneo, como a falta de tempo e a ingestão rápida e indiscriminada de informações. Aqui estou só, nesse vai e vem entre o meu eu, a pesquisa e a memória, que não costuma ser ferramenta de um jornalista, nem de um pesquisador, mas que me dá coragem para transitar pela realidade acadêmica.

No processo da escrita, surgiu a necessidade de buscar um título no qual essa pesquisa se reconhecesse, que tivesse força e fluidez e que expusesse com intimidade o texto que viria a seguir. Como jornalista, sei que a manchete é o que desperta o interesse pela leitura do conteúdo, mas também sei, que o poético, o subjetivo, são tão interessantes quanto. Por isso, escolhi chamar esse trabalho de *Uma forma oblíqua de falar de si: Carlos Heitor Cony e seus eus*. Isso significa dizer que o autor, em sua escrita, tende a uma escolha narrativa na qual ele fala do outro para falar também dele. Assim, enviesadamente e por meio da memória pessoal e familiar, Cony restitui o passado e reconta parte da história do jornalismo impresso

carioca. Esse parece ser o procedimento do escritor e jornalista em sua escrita autobiográfica, partindo da sua experiência, do relato e da recordação do pai para criar um discurso híbrido, que transite entre a literatura e a crônica, ao mesmo tempo utilizando-se da subjetividade de escritor e da prática do jornalista, para desvelar suas possíveis identidades. Entendo que a ficção possa compartilhar dos mesmos temas do jornalismo e da literatura, porém, o diferencial entre um gênero e outro está na linguagem, no discurso. A palavra é objeto de ambos só que, em termos formais, a literatura é ilimitada e o jornalismo vive preso aos manuais, ao tempo, aos interesses do veículo e do público leitor. Em um, a palavra é vista como portadora de informação, em outro, como de significação.

A escolha acadêmica desse autor recai na explicitação de que os caminhos pelos quais transita a sua produção literária incluem a recorrência a temas que se destacam pela insistência com que trata o passado pessoal, sobretudo na sua relação com o pai, para a reconstituição da memória. A escolha pessoal se deu pela identificação com a trajetória de Cony, que vai do jornalismo à literatura, e por abrir, em mim, o espaço da memória como forma de constituição de personalidade.

Os textos que compoem o *corpus* desta pesquisa são: *Quase memória: quase romance*, *Os anos mais antigos do passado*, *O harém das bananeiras*, *O tudo e o nada* e *Eu, aos pedaços: memórias*. Eles foram escolhidos por disporem de uma escrita que mistura, ao mesmo tempo, registros autobiográficos e a criação de uma trama narrativa constituída pela memória, pela invenção de fatos, além de apresentar a figura do pai, muitas vezes, como centro das narrativas. A perceptível importância dada à herança paterna é, portanto, um dos eixos para a compreensão das obras eleitas de Cony que podem ser lidas como “narrativas de filiação”, na conceituação de Dominique Viart (2009).

A obra autobiográfica de Cony se manifesta por duas vertentes. A primeira é representada pelo livro *Quase memória: quase romance*. Foi em função do título desse livro que o advérbio “quase” foi utilizado no título dos capítulos desta tese, como forma de criar uma relação lúdica com a ideia de que Cony tende a escapar tanto da pretensão totalizadora da autobiografia canônica, quanto da perspectiva confessional nos moldes de Rousseau. A segunda vertente é formada pelas suas crônicas, organizadas em quatro coletâneas. Em ambas as formas narrativas, o autor fala de si por meio da biografia de um outro, no caso, o pai, ou

fragmentariamente, como sugere o próprio título de um de seus livros de crônicas: *Eu, aos pedaços*.

Quase memória: quase romance foi publicado em 1995, 22 anos após Cony ter escrito seu último livro. A obra se constroi em torno do resgate do passado por meio da memória do pai e da relação entre ambos. A trajetória da construção do personagem Ernesto Cony e da recuperação da figura paterna na memória do filho Carlos se faz pelas lembranças do autor-narrador ao se deparar com um objeto misterioso, um embrulho que recebe na recepção de um hotel.

Os anos mais antigos do passado, de 1998, é a terceira obra de crônicas do escritor com 102 crônicas e artigos publicados em diferentes épocas na *Folha de S. Paulo* e na revista *Manchete*. O título já demonstra ao que veio. Com tom saudosista e com uma proposta de retorno ao passado, o livro é um registro de memórias do autor e percorre um tempo que vai da infância à sua atuação política. Cony confessa, já na primeira página, que o objetivo desse livro foi livrá-lo dos fantasmas do passado e que, deixá-los “falar” por meio da escrita, foi a chance que ele encontrou de se ver longe deles. (CONY, 2001c, não paginado).

O harém das bananeiras, lançado em 1999, reúne crônicas publicadas na imprensa de 1997 a 1999. Nelas, o autor prossegue o resgate da memória no âmbito privado e inicia o relato com uma crônica sobre a sua infância. Nessa construção, retrata o pai jornalista que “cata milho” em uma velha máquina Olivetti evocando, ao mesmo tempo e em paralelo, a história do jornalismo carioca. Desse modo, por meio das crônicas, é possível observar que Cony tornou-se jornalista por influência de seu pai, que decidiu se aposentar quando todos da redação ganharam máquinas de escrever para tornar o trabalho mais rápido.

Em 2004, a coletânea *O tudo e o nada* foi editada pela Publifolha. Os textos foram selecionados pelo próprio Cony sem ordem cronológica, nem lógica. Essas crônicas transitam entre diversos assuntos, uns datados e outros intemporais, mas dispostos a refletir sobre a condição humana e, como ele mesmo afirmou, a sua própria condição individual.

Eu, aos pedaços: memórias, editado em 2010, reúne crônicas já publicadas sobre a vida pessoal e profissional de Cony. O subtítulo *memórias* reforça o critério adotado pelo autor: “o nem sempre disfarçado tom de confissão e de memória”, como ele explica no prefácio (CONY, 2010a, p. 9). As crônicas selecionadas foram as já publicadas em jornais, livros e revistas, não seguem uma ordem cronológica e

são divididas por temas como: infância, família, jornalismo, cotidiano, viagens, reflexões, relações, personagens e política.

Cony apresenta a realidade de seu tempo, o mundo interior e o exterior, transforma a memória pessoal em narrativa, em matéria, escrita, muitas vezes, pela via do não dito, oscilando entre o ficcional e o vivido. O escritor transita entre as diversas significações dos acontecimentos narrados, ora testemunhando e referendando os fatos, ora buscando em registros da memória subsídios para compor suas obras. Ele retoma e recria o passado, os sentimentos vividos e os episódios cuidadosamente guardados na memória. Se a busca de outros tempos é a busca do que já não é, a literatura torna possível que o autor reviva, por meio do narrador, a sua própria história, a história do pai e a história do jornalismo impresso de sua época.

Esta pesquisa tem como objetivo a leitura crítica das obras escolhidas do escritor, à luz das teorias das escritas de si e das escritas parentais, no desvelamento dos significados das relações do sujeito com a linguagem, com a memória pessoal e parental, para a reconstrução de parte da história do jornalismo impresso carioca.

Diante desse desafio, algumas questões surgiram ao longo da pesquisa: Qual seria a estratégia narrativa do autor para fugir da ambição totalizadora das confissões? Como o autor escreve a sua vida, escapando de uma autobiografia tradicional? Em que medida essas narrativas pessoais se configuram como escrita de parte da história do jornalismo carioca? Como a memória do pai, eixo central das suas narrativas, possibilita a reconfiguração de sua história e da história do jornalismo carioca impresso da época? O discurso da memória, que organiza lembranças e esquecimentos, cria também recordações? O que é experiência tornada relato? O que é experiência em narrativa? Quem pode atestar a verdade do que se lembra? Essa verdade, muitas vezes, aparece modulada pela saudade, pela lembrança e pela imaginação. O entendimento da sua narrativa depende da consideração dessas perspectivas.

A hipótese a ser desenvolvida é que nessas obras a evocação da memória paterna e pessoal acaba por se tornar uma reconstituição da história recente do jornalismo. Essa reconstituição não é feita, entretanto, pelas vias tradicionais do discurso histórico, com pretensões à objetividade, mas sob um ângulo subjetivo decorrente da experiência do pai e da sua própria, que permite captar, como afirma

Paul Veyne a respeito de certos relatos autobiográficos, “as pequenas percepções que compõem o vivido”. (1998, p. 15).

O desenvolvimento da hipótese corresponderá ao seguinte desenho: no capítulo “Quase Carlos Heitor Cony”, o autor em estudo é apresentado. A pretensão é a narrativa de uma quase história do autor ou a tentativa despretensiosa de verdade, de uma biografia de Cony. Destacam-se os acontecimentos narrados com recorrência nas crônicas e na obra estudada, como eventos da infância, da família, do seminário, da política e do jornalismo, além de um levantamento de sua história como escritor. Baseado no espaço biográfico, conceituado por Leonor Arfuch, ou seja, em entrevistas que o autor já concedeu, em declarações publicadas, em falas de amigos, conhecidos, críticos, em teses já escritas, em análises de obras, resenhas e em sua própria obra, foi construída uma entrevista ficcional, imaginária com Cony. Importa ressaltar que foram várias as tentativas para que uma entrevista real acontecesse, sem resultado. Em seguida, intenciono revelar a recepção crítica de outros autores sobre Cony na imprensa, na academia e na política. Alguns autores que compõem a pesquisa desse capítulo são: Eneida Maria de Souza, Silvano Santiago, Cícero Sandroni e Ruy Castro.

Após a apresentação do autor, o capítulo “Quase Escrita de Si” reúne noções contemporâneas do que é chamado amplamente de escritas de si ou escritas do eu, base da análise teórica desta tese. Para tratar do gênero que engloba, entre outros, autobiografia, autoficção, romance autobiográfico, pacto referencial e oximórico, espaço biográfico, autonarração e biografema, são utilizados, principalmente, os seguintes autores: Philippe Lejeune, Vincent Colonna, Jacques Lecarne, Serge Doubrovsky, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Vilain, Philippe Gasparini, Roland Barthes, Eneida Maria de Sousa, Silvano Santiago, Nora Catelli, Diana Klinger e Leonor Arfuch.

O capítulo “Quase Romance” está baseado no estudo da literatura e da linguagem tendo como elemento o livro *Quase memória: quase romance*. Em função dos textos escolhidos para o estudo da tese transitarem entre os discursos literário e jornalístico (crônicas), são introduzidos ali conceitos sobre romance, recepção, ficção, experiência e narrador, para a que a análise textual se fundamente. A obra é, então, apresentada e considerada em função de suas estratégias narrativas, trajetória de linguagem, construção autobiográfica, reconstrução da memória do autor e biografia do pai. Walter Benjamin, Antoine Compagnon, Paul Ricoeur,

Roland Barthes, Wolfgang Iser, Marthe Robert, Henry James, Silviano Santiago, Orhan Pamuk e Maria Rita Khel são alguns dos autores que embasam esse capítulo.

O capítulo “Quase Jornalismo” trata da conceituação, características e intercursos da crônica como gênero literário e jornalístico, tendo como objeto as crônicas autobiográficas selecionadas de Cony que têm, como temas principais, memória, jornalismo e política. Propõe-se um levantamento teórico sobre o gênero em questão, entretanto, torna-se necessário, para contextualizar a crônica, um panorama da história do jornalismo impresso a partir dos anos 1950 no Rio de Janeiro, com foco em momentos significantes como a ditadura, a censura e o percurso do discurso jornalístico. Os autores que respaldarão essa parte da pesquisa são: Antônio Gramsci, Jorge de Sá, Beatriz Resende, Margarida de Souza Neves, Luiz Costa Lima, João do Rio, Machado de Assis, Antonio Candido, Nelson Werneck Sodré, Juarez Bahia, Mário L. Erbolato, Nelson Traquina, Cristiane Costa e Dênis de Moares.

No último capítulo intitulado “Quase Memória”, a discussão se dá em torno da memória individual, da memória familiar, da narrativa de filiação, de questões sobre espectros e fantasmas e do eterno retorno (devir) do pai, temas que serão interligados com as escritas de Cony apresentadas nos capítulos anteriores: *Quase memória* e as crônicas. Os seguintes autores são utilizados no embasamento teórico-conceitual: Sigmund Freud, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, Walter Benjamin, Anne Muxel, Andreas Huyssen, Dominique Viart, Martin Jay, Roberto DaMatta e Silviano Santiago.

As questões deste estudo tornam-se relevantes, também, na medida em que proporcionam uma dupla trajetória acadêmica, abrangendo discussões em áreas distintas do conhecimento: a literatura e o jornalismo. O desafio está na discussão interdisciplinar e na ampliação do debate de temas atuais como as fronteiras movediças entre os gêneros, a exemplo da crônica e literatura, autobiografia e autoficção, história, ficção e memória, tendo como objeto de análise o discurso de um escritor e jornalista atuante.

2 QUASE CARLOS HEITOR CONY

O rigor histórico é uma impossibilidade.
Carlos Heitor Cony

Carlos Heitor Cony afirmou desacreditar que a verdade de um fato possa ser estabelecida em sua totalidade e, em correspondência ao que acredita o autor, reafirma-se o contrassenso de querer narrar com exatidão a sua vida. Certamente, nem ele gostaria que fosse assim, afinal, o real é o que menos interessa ao escritor e a nós. Contar a história do autor significa, apenas, uma verdade interpretada sobre o passado, em um discurso descompromissado, mas legitimado na sua aspiração da construção da *persona*¹ de Cony.

Na busca de mais argumentos para essa hipótese e por parecer, também, ser essa a posição do autor em estudo diante da narrativa, surge como proposta dessa escrita o que Manoel de Barros avisa no documentário *Só dez por cento é mentira: a desbiografia original de Manoel de Barros*: “Tenho uma confissão a fazer - Noventa por cento do que eu escrevo é invenção. Só dez por cento é mentira”. (CEZAR, 2016, não paginado). Cony é ainda mais radical ao falar de sua obra *Eu, aos pedaços*: “A meu ver, 95% é de realidade e 5% é de ficção.” (CONY, 2010a, não paginado).

O objetivo deste capítulo é delinear uma quase biografia de Cony. Ao transformar em narrativa dados biográficos coletados, o autor vira personagem dessa crônica que não intenciona ser, obviamente, uma reprodução fiel da sua realidade, já que estão presentes a subjetividade e a interpretação. Nesse mesmo sentido, Leonor Arfuch propõe uma integração livre entre o registro “verídico” e o ficcional “num sistema compatível de crenças.” (2010, p. 56). Essa formulação, que a autora chama de espaço biográfico, permite que essa biografia seja composta na trama da intertextualidade encontrada no percurso da sua obra literária, nas suas crônicas jornalísticas, em entrevistas concedidas e em depoimento de amigos e de críticos. A necessidade de privilegiar um espaço biográfico está na proposta de traçar um ambiente singular, um lugar de onde fala o autor. Isso implica na valorização do que lhe é miúdo, mas rico em experiência e pequenos relatos do

¹ Como se sabe, “Carl Gustav Jung chama de *persona* a máscara usada por um indivíduo para se apresentar ao mundo e aos outros. Ao longo de uma vida são empregados vários tipos de máscara, conforme o momento existencial e o desenvolvimento de cada um” (VILAS BOAS, 2002, p. 125).

cotidiano. (ARFUCH, 2010, p. 68). O lugar de onde fala o narrador também se constitui no posicionamento de escrita que se expressa na argumentação encaminhada pela psicanálise, de que o sujeito se constitui através do olhar do Outro e a construção da sua imagem depende desse olhar do Outro.

Narrar a história de Cony “é dar vida a essa história” (ARFUCH, 2010, p. 42) que nunca terminará de ser contada. Irreverente como o autor, a crônica de sua vida propõe uma inscrição discursiva para além do relato legitimador. A perda das certezas, própria da pós-modernidade, e a narrativa não canônica são características dessa escrita e desse perfil, “um modo de olhar” (ARFUCH, 2010, p. 21), que quer dar lugar às diversas formas com as quais Cony se colocou no mundo, um relato de suas memórias que foge da biografia pura “ao dramatizar no papel”, para além da realidade, “vidas imaginárias, cujas cores e vibrações são tão intensas quanto a vida real.” (SANTIAGO, 2006, p. 47).

Silviano Santiago elabora o processo de escrita como a passagem “do plano da realidade para o plano da realidade estruturada simbolicamente, ou seja, tudo passa a se dar no plano da emoção recolhida e da reflexão.” (2006, p. 16). Na visão proposta por Santiago, a resignificação do mundo do autor só é possível no momento em que a narrativa escrita se propõe a criar “um duplo imaginário da realidade” (2006, p. 16). Nessa direção da escrita que se volta para o imaginário é que a vida de Cony será remontada, afinal, entende-se que na produção de um texto, como disse Roland Barthes, “[...] Toda a descrição é construída.” (2004, p. 186).

Este capítulo quer olhar Carlos Heitor Cony, construí-lo e reescrevê-lo por meio de um processo de constituição de uma criação narrativa. A proposta é transitar entre as frágeis fronteiras da biografia, autobiografia e ficção, embaralhando as categorias das escritas de si. De acordo com o conceito de crítica biográfica apresentado por Eneida Maria de Souza, em *Janelas indiscretas* (2011), a única forma de tratar uma obra memorialística para além dos dados de fatos biográficos é a prática ensaística, que não significa uma distorção dos fatos narrados, mas uma interpretação na sua relação com o contexto. Segundo a autora:

Ficcionalizar os dados significa considerá-los como metáforas, ordená-los de modo narrativo, sem que haja qualquer desvio em relação à "verdade" factual. O gesto ficcional de composição de biografias torna-se obrigatório para a elaboração de uma dicção que se situa entre a teoria e a ficção, expressa como marca pessoal de cada ensaísta. (SOUZA, 2011, p. 11).

Souza utiliza a definição de Jacques Rancière para rever o conceito de ficção, pela semelhança do argumento por ela assumido, do qual esta pesquisa também se apropria. Para Rancière, assim como a poesia não precisa prestar contas em relação à verdade do que se diz, em outros discursos narrativos “[...] O real precisa ser ficcionado para ser pensado.” Nos exercícios ficcionais, “Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis.” (RANCIÈRE, 2005, p. 53-59 *apud* SOUZA, 2011, p. 11).

Deslocar o real do ficcional sem o apelo de ter que coincidir a vida com a obra é fugir, como explica Souza, dos “enganos e embustes exercidos pela má crítica biográfica.” (SOUZA, 2011, p.11). O livro *Tempo de pós-crítica* proporciona uma leitura atual dessa crítica, discutida no curso de Teoria da Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), e utiliza a metodologia comparativa de acesso à vida e às obras de escritores por uma relação que trata de temáticas corriqueiras como família, amor e morte. Essa comparação emprega critérios biográficos sem se preocupar com a época em que os escritores viveram ou com a intenção da escrita para ser base de análise nos dois níveis: o ficcional e o teórico.

Esse procedimento é dotado de liberdade criativa, por conceder ao crítico certa flexibilidade ficcional sobre o objeto em análise, não se prendendo à palavra do autor, mas indo além dela. Por essa razão, o elemento factual da vida/obra do escritor adquire sentido se for transformado e filtrado pelo olhar do crítico, se passar por um processo de desrealização e dessubjetivação. (SOUZA, 2011, p. 20).

Ainda de acordo com Souza, nesse tipo de crítica, os indícios biográficos podem ser encontrados além dos textos declaradamente biográficos ou memorialísticos, em outros referenciais e em gêneros diversos. A narrativa deste capítulo vai ao encontro do que a crítica biográfica atual considera, isto é, o ficcional como uma possibilidade de criação biográfica, na qual “[...] os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e vida.” (SOUZA, 2011, p. 21). Isso permite a liberdade de criação de ensaios e perfis literários, de encontros e entrevistas inventadas, nos quais o acontecimento narrado não necessita de verificação em relação a sua veracidade, pois o que importa considerar é o acontecimento vivido, imaginado ou lembrado, recriado na ficção.

Esses perfis exercem, em geral, papel importante na elucidação de propostas literárias, questões teóricas e contextuais. [...] As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico. (SOUZA, 2011, p. 21).

Propor um perfil de Carlos Heitor Cony dentro dos parâmetros referentes à crítica biográfica, apontados por Souza, é ter como escolha a narrativa de forma metafórica, deslocada pela ficção, sem reduzir os fatos vividos, dentro de uma liberdade poética, “transformando a linguagem do cotidiano em ato literário.” (SOUZA, 2011, p. 42). Em uma relação metafórica, sugerida pelo próprio Cony, pode-se considerar a escrita como um modo de não ser reduzido ao silêncio e, também, como uma tentativa de escapar à humilhação de ser considerado um idiota, como aconteceu a ele na infância, conforme será descrito adiante neste capítulo.

Além da narrativa biográfica em forma de ensaio, será proposta uma entrevista imaginária com o autor. Como a entrevista é um discurso jornalístico, é possível trabalhar na perspectiva da teoria do jornalismo, chamada *gatekeeper*, que também serve de argumento para justificar a estratégia narrativa escolhida para contar quem é Cony. Essa teoria privilegia uma escrita em que a ação pessoal, no caso a escolha do que será ou não dito, é uma opção individual, subjetiva, arbitrária e de responsabilidade do jornalista / escritor. Baseado nessa proposição, quem decide se o acontecimento vira notícia é o *gatekeeper*, uma espécie de porteiro que seleciona, filtra, o que “serve” e o que “não serve”. (PENA, 2005, p. 133-135). Para Jorge Pedro Souza (2002), a teoria do *gatekeeper* se fundamenta no fato de que nenhuma notícia escapa da marca da ação pessoal de quem a produz, embora dosada com outras forças: social, organizacional, ideológica, do meio físico-tecnológico e histórica.

O que, então, na história de Cony, é importante ao olhar do seu leitor?

2.1 FICCIONALIZANDO CONY

Ao ler uma biografia, recordai que a verdade nunca se presta à publicação.

George Bernard Shaw

O sol dele é no signo de Peixes, o que segundo a astrologia “é um dos signos mais sábios do Zodíaco, e também o mais afeito a autoilusões”². Aprofundando nas percepções astrais, encontra-se ainda a versão de que: “É preciso também tomar cuidado com uma tendência a fugir da realidade, por achá-la chata e cansativa. Este escapismo pode se manifestar como uma fixação por uma vida irreal, em filmes e livros [...]” (MAPA..., 2016, não paginado). Sendo esta uma brincadeira e, sem levar a sério questões subjetivas ou espirituais, o que importa é a pergunta a desvendar: quem “são” Carlos Heitor Cony? Que o rapaz, que nunca fez questão que a sua vida fosse narrada por não acreditar em tal merecimento e que nunca se interessou em escrever sua autobiografia pela via tradicional, permita a “entrância” em suas reticências.

Às quatro horas da tarde do dia 14 de março de 1926, no Rio de Janeiro, mais precisamente no bairro de Lins de Vasconcelos, um menino nasceu. Ele provavelmente não chorou, ele era Carlos Heitor Cony, o terceiro de quatro filhos, todos homens, de Julieta de Moraes Cony e de Ernesto Cony Filho que, mais tarde, se tornou seu personagem preferido, na vida e na obra. Seu primeiro irmão morreu com menos de um ano de vida em 1920. O segundo irmão veio em 1922, em seguida, ele próprio e o último, oito anos depois, em 1934.

O bisavô paterno desses meninos foi o fundador da Escola Normal no Brasil e também foi quem escreveu a gramática utilizada no tempo do Império. A mãe era dona de casa, nascida em Três Rios, no estado do Rio de Janeiro. O pai era carioca de São Cristóvão, jornalista e funcionário público. Foi professor da prefeitura do Rio de Janeiro até se mudarem para Niterói. Essas foram as principais profissões de Ernesto, porque, ainda, fabricou perfumes e tinta para canetas, vendeu rádios, instalou antenas e foi avicultor. Também fazia balões que subiam no mês de junho e, no futebol, torcia para o São Cristóvão Atlético Clube. Além disso, “[...] era o sujeito que todo dia, ao dormir, pensava consigo mesmo: ‘Amanhã farei grandes

² Mapa astral resumido, fornecendo nome, local, hora e data de nascimento de Carlos Heitor Cony, realizado através de site, sem pretensões de verdade. (MAPA..., 2016, não paginado)

coisas!” (CONY, 2010b, p. 93). No dia do batizado de Cony, com oito dias de vida, Ernesto deixou uma placa no batistério com os seguintes dizeres: “Aos 22 dias do mês de março de 1926, aqui neste batistério, foi solenemente batizado o inocente Carlos Heitor.” (CONY, 2004a, p. 47).

Antes de se tornar jornalista e escritor, e transitar por uma multiplicidade de gêneros como romances, contos, novelas, crônicas, adaptações de clássicos, narrativas infanto-juvenis, Cony foi uma criança considerada problemática. O menino parece ter tido dificuldades relevantes na infância, entre elas, o fato de ter sido mudo até os cinco anos de idade, o que teria determinado a sua vocação como escritor, já que recorrer à palavra escrita era, para ele, melhor do que falar: “[...] porque quando se escreve é como se a gente falasse diversas vezes, primeiro consigo próprio, depois com os outros. Se houvesse outros. [...] Escrever foi a tábua na qual me agarrei para não ser considerado um idiota.” (CONY, 1999, p. 15-16). Ele não falava e, talvez, nem sequer chorava. Provavelmente, não falava não porque não soubesse, mas, simplesmente, porque achava que nada teria de importante a dizer. A primeira vez que emitiu um som foi quando se assustou com um hidroavião que vinha em sua direção, num pouso rasante na praia de Icaraí, em Niterói. Com medo do que lhe parecia um monstro que iria cair sobre a sua cabeça, emitiu gritos e sons embolados. Devido a sua dificuldade em pronunciar corretamente as palavras, sua família decidiu educá-lo em casa para evitar constrangimentos. Depois de ter sido levado a três escolas e de todas ter sido convidado a sair, o pai virou seu professor, o ensinou a ler, a escrever e todas as demais ciências, e, como ele mesmo conta, “[foi] considerado uma criança retardada” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 34).

O seu problema de dicção era trocar a letra *c* pela *t*, o que correria o risco dele se apresentar como Tarlos Heitor Tony. Também trocava a letra *g* pela *d*, como no dia da festa do aniversário de 15 anos do seu irmão mais velho, quando os garotos “[...] pediram que ele dissesse: ‘Dona Jandira adora um fogão’ (Dona Jandira era uma vizinha da qual se diziam coisas). O menino empertigou-se e declamou: ‘Dona Jandira adora um fodão’. Riram, riram muito [...]” (CONY, 1999, p. 14). Essa história, tão presente na memória do jornalista, está registrada em uma de suas crônicas:

[...] quando inauguro a máquina ou o computador, a primeira palavra que sempre escrevo é ‘fogão’. Funciona como meu código de acesso, meu

referencial, a garantia de que posso participar da brincadeira e dizer simplesmente que Dona Jandira adora um fogão (CONY, 1999, p. 15-16).

O fato ocorrido parece ter reforçado a sua predileção pela escrita, lugar seguro em que ele descobriu não ser mais motivo de riso apenas trocando a palavra falada pela que ele podia deixar no papel. Foi assim que começou a deixar bilhetes para a mãe dizendo que queria comer bife à milanesa, batata frita ou que estava doente. Assim, ela não precisaria corrigi-lo. Os bilhetes eram colados na geladeira e, possivelmente, foi o pioneiro a deixar mensagens na porta de geladeiras em sua casa. Até quando estudou no seminário foi discriminado porque não falava direito. Justamente lá, onde se esperava que todos fossem bons e piedosos. Mas, por causa da dificuldade na fala, foi o cronista do seminário durante quatro anos, como ele mesmo comenta: “Daí que dei uma banana para a comunicação oral e me homiziei na linguagem escrita – onde posso errar, mas sempre me divirto mais do que os outros.” (CONY, 2001b, p. 169).

A verdade é que, há tempos, ele fala muito. A fala deixou de ser uma dificuldade desde quando foi operado, ainda no seminário, para resolver o problema da língua presa. A partir de 1995, depois de passar muitos anos sem publicar um texto literário, tornou-se uma das personalidades mais cobiçadas para entrevistas em diversos veículos, inclusive internacionais. Cony também fala em seu programa de rádio e participa de muitos congressos, seminários, palestras e plenárias. A memória recente já não é mais tão acessível. Talvez, por isso, para não deixar a história se perder, é que ele persista na escrita cotidiana daquilo que vê e vive.

Há outro episódio da infância do escritor que merece ser contado, mesmo que ele próprio não goste de lembrá-lo. Um dia, voltando da missa, foi chamado de padreco e teve a orelha machucada por uma tampinha jogada contra ele pelo famoso sambista carioca Noel Rosa, tampinha essa que ele se arrepende não ter guardado.

Como passar por essa época da vida de Cony e não relatar também os dias frios do mês de junho em que passava fazendo balões com o seu pai? O autor recorda as cores da seda, a goma feita de farinha na panela e as luzes no céu do dia 13 de muitos junhos: “[...] a cada balão que subia de nosso quintal, o pai berrava para a noite: ‘Viva Santo Antônio’” (CONY, 2001b, p. 148). A satisfação maior do menino era saber que passaria dias e noites ao lado do pai na feitura cuidadosa do gigante balão brilhante que ganharia o céu. Os balões ficaram amarrados à sua

infância e, até hoje, pode-se imaginar que Cony vigia as noites de junho na esperança de algum deles cair em seu quintal, de repente, iluminados e silenciosos. Foi nesse tempo dos balões que ele criou uma desavença com São João, seu primeiro desafeto na vida, conforme ele mesmo conta:

Nada contra o santo em si. [...] O problema é que São João era o rival mais categorizado de Santo Antônio. [...] Eu desprezava São João. Recusava-me a contar suas fogueiras e balões. [...] Segurando minha mão, o pai tentava contá-los. Nenhum deles tinha a formidável majestade dos nossos. O pai gostava dos balões de São João, não era vantagem, tudo para ele era festa. Eu os odiava, e nunca os perdoei (CONY, 2001b, p. 162-163).

O mundo mágico dos balões, motivo dos grandes momentos felizes da infância de Cony, proporcionados pelo pai Ernesto Cony Filho, é tema recorrente na escrita memorialística do escritor que o resgata, constantemente, em suas crônicas em detalhes e nas cinco capas (ver Anexo 1) do livro *Quase memória: quase romance*, publicado em 1995. Nele, narra as noites que passava ajudando o pai a construir os balões. Destaca, ainda, um episódio em que a mãe se desfez, sem que ele soubesse, de um dos balões que ele guardava. O narrador resignifica esse fato trazendo-o, por meio da memória, já não tão feliz como a sua infância:

Saber que o meu balão não mais existia doeu. E só não doeu mais porque esse balão frequenta meus sonhos, frequenta 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 deixou, um legado de tristeza, mansidão e fragilidade (CONY, 2010b, p. 132).

Aos 11 anos, o menino Carlos foi para o seminário tentar a vida eclesiástica, onde ficou por oito anos e depois desistiu de ser padre. Sua maior vontade era ser maquinista da Central do Brasil, mas, quanto ao seminário, tanto entrar como sair de lá, partiu dele, que se formou seminarista por uma questão meramente estética, ou seja, achava bonito ser padre e também admirava os ritos católicos, a beleza das igrejas, das velas, das flores, dos incensos e dos cantos. Chegou ao seminário de São José, no Rio de Janeiro, com um enxoval completo, doado por uma tia rica, e teve o padre Cipriano como mentor. Assim, ele conta em *Quase memória*: “Padre Cipriano, que inspecionou meu enxoval [...] foi o mesmo padre Cipriano que me escancarou o universo no qual eu iria passar os oito anos seguintes” (CONY, 2010b, p. 26). Em entrevista, Cony explica porque deixou o seminário:

Eu não tinha fé. Descobri que não tinha fé. Queria ser padre, mas sem fé. Achava muito bonita a profissão de padre, batina, missa em latim, eu gostava de tudo isso. Gostava muito da Igreja do Concílio de Trento, o ritual, as músicas. [...] Mas quando eu vi que para ser padre precisava realmente ter uma formação cristã, acreditar em Deus, acreditar numa moral, comprar uma briga, aí eu vi que não poderia ser e seria insincero da minha parte continuar no seminário. Um padre sem fé é horrível (CONY, 2013b, não paginado).

Hoje em dia, Cony declara que, assim como não acredita em Papai Noel, não acredita em Deus, com uma única diferença: já foi Papai Noel para os seus filhos, mas nunca foi Deus.

O então ex-seminarista prestou vestibular para a Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Passou nas provas, mas largou o curso no primeiro ano porque estava “aprendendo mal o que havia aprendido bem no seminário.” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 72). Sem estudar e sem trabalhar, foi considerado um caso perdido pelo pai que o levou para o jornalismo, acreditando ser essa a única alternativa viável para o filho. O que era para ser só uma opção passageira perdura-se há 70 anos.

Ser considerado “um caso perdido” parece fazer mesmo parte do seu destino, como ele acredita. Levado por uma namorada até uma cigana húngara, ele viu o que as cartas não puderam negar: ele não teria futuro. Incrédulo, resolveu checar a informação com uma cartomante baiana. Foi pior, continuou sem futuro. Décadas se passaram e Cony ainda aposta no que a cigana lhe disse.

A primeira vez que entrou numa redação foi em 1947, quando ingressou no *Jornal do Brasil* para cobrir férias de seu pai, que trabalhava como representante do jornal na Sala de Imprensa da Prefeitura. No mesmo ano, foi nomeado funcionário da Câmara dos Vereadores. Seu pai queria levar a esposa para conhecer Caxumbú e não tinha quem o substituísse no jornal. Levou Cony e falou, para o editor Martins Afonso, que o filho falava grego e latim. O editor simplesmente respondeu que o jornal era escrito em português. Como os textos eram simples, a oportunidade deu certo para o jovem aprendiz. Ao finalizar o período de férias, Cony procurou emprego em outros jornais, passou, rapidamente, pelo *Gazeta de Notícias*, até que, em 1948, foi chamado para o serviço militar, onde ficou por dois anos. Do exército, pouco fala, talvez por considerar essa uma fase irrelevante em sua vida.

Em 1949, casou-se com a primeira mulher, Maria Zélia Machado Velho, com quem teve duas filhas: Regina Celi, em 1951, e Maria Verônica, em 1954. Sobre esse período, o jornalista e escritor Cícero Sandroni declara: “Era urgente aumentar a renda familiar [...] e logo está escrevendo artigos para o *Suplemento Dominical* do jornal, então dirigido por Reinaldo Jardim, que reunia a jovem inteligência da época e os líderes do movimento da poesia concreta” (2003, p. 75). Em 1973, no mesmo ano em que morreu a sua mãe, nasceu André Heitor, seu filho da união com Eleonora Ramos. No total, Cony casou-se seis vezes. Seu amigo, o escritor e também cronista Ruy Castro, conta com ironia que:

No seminário ele nunca pecara contra a castidade. Mas, assim que saiu, pecou a favor, numa espécie de bordel na avenida Oswaldo Cruz, no Flamengo, que abastecia de mulheres a prefeitura e o Senado. Foi a primeira e uma das últimas vezes que se envolveu com uma profissional. Dali em diante, Cony começaria sua vasta carreira de *homme à femmes*, com uma volúpia que não o impediria de casar-se seis vezes – o que o coloca ao lado de Pancho Villa, Mickey Rooney e Vinicius de Moraes entre os homens que, neste século, mais acreditaram no casamento (2009, p. 116).

Nem quando moço nem quando velho, Cony se importou em falar muito sobre a constante admiração que demonstrou pelas mulheres, o que é notável. O escritor afirma que, aos 50 anos, tomou juízo e, até hoje, está casado com a mesma mulher, judia, vinte anos mais nova que ele. Na coletânea *Os sete pecados capitais*, da editora Civilização Brasileira, escreveu o capítulo sobre a luxúria, pecado que bem soube narrar. Também, por outras narrativas, ele ficou estigmatizado como um autor erótico, pois descrevia com muitos detalhes a vida sexual de seus personagens. Para se livrar desse título, ele escreveu o romance *Pilatos*, em 1974, que ainda hoje é o seu preferido. Esse livro foi classificado por ele como antierótico e, ao mesmo tempo, indecente, mas sem nenhum erotismo. Foi após esse livro que ele ficou 23 anos sem publicar ficção, porque “foi um livro que me encheu de medidas, era o livro que eu queria escrever, e se eu pudesse voltar ao passado era só esse o livro que eu iria escrever” (HISTÓRIAS..., 2016, não paginado). Mas há controvérsias sobre a obra, como comenta a escritora Heloisa Seixas: “Eu acho que *Pilatos* foi quase um suicídio literário. É um livro que não é só pornográfico, cáustico, desencantado, ele é escatológico” (HISTÓRIAS..., 2016, não paginado).

A carreira jornalística de Cony iniciou-se de fato quando foi contratado como redator na rádio *Jornal do Brasil* em 1952. Logo em seguida, passou a escrever

artigos para o *Suplemento Dominical* do jornal, o que lhe motivou uma investida no terreno literário, com seu primeiro romance, *O ventre*, escrito em 1956, mas que só foi publicado em 1958. Em abril de 1955, seu pai sofreu uma isquemia cerebral e nunca mais retornou ao jornal, deixando seu lugar, em definitivo, para o filho. Foi a partir daí que Cony assumiu a sua carreira como jornalista.

Enquanto fazia jornalismo, Cony escrevia romances. Ao ingressar na literatura, ganhou, por duas vezes consecutivas, o Prêmio Manuel Antônio de Almeida com os livros *A verdade de cada dia*, romance escrito em nove dias em 1957 e publicado em 1959, e *Tijolo de segurança*, escrito em 1958, mas só publicado em 1960. Um ano mais tarde, publicou *Informação ao crucificado*.

Mesmo com o bom contrato que tinha com a editora Civilização Brasileira, Cony aceitou, em 1960, o convite para trabalhar no *Correio da Manhã*, jornal de renome e de grande circulação no país. Passou pelas funções de copidesque, de editorialista e de repórter internacional. No ano seguinte, revezando com o jornalista Otávio de Faria, assinou a coluna *Da arte de falar mal*. Esses artigos transformaram-se em livro de crônicas, editado em 1963, com o mesmo título da coluna.

No mesmo ano, passou a dividir uma coluna no jornal *Folha de S. Paulo* com Cecília Meireles. Ainda em 1961, na data da renúncia do então presidente Jânio Quadros, o jornalista e político Carlos Lacerda promoveu uma invasão de censores às redações dos jornais, na tentativa de evitar que fossem distribuídos. O editor do *Correio da Manhã* impediu a entrada dos policiais enquanto os jornalistas saíam pelos fundos do prédio do jornal e se disfarçavam de jornaleiros, entregando os jornais no centro da cidade. Entre eles estava Carlos Heitor Cony, que foi preso pela polícia e levado ao Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), junto com seus colegas jornalistas. Essa foi só a primeira de seis prisões e, dessa vez, não precisou passar a noite na cadeia:

[...] em 1961, o Carlos Lacerda, então Governador do Estado da Guanabara, apreendeu o *Correio da Manhã*, que não pôde circular. De carro, cheguei à redação e me juntei a amigos, uns três ou quatro. Enchemos meu carro de exemplares e fomos distribuir no Largo da Carioca. Distribuimos uns três ou quatro e a polícia nos prendeu, até o dia seguinte, no DOPS (CONY, 2008 apud SILVA JUNIOR, 2012, p. 192).

Em 1964, houve o golpe militar e, com isso, surgiu o cronista político. *O ato e o fato*, coluna de Cony, foi o registro de um grupo de leitores inconformados com o

regime militar que não tinham espaço e voz para se manifestarem. Sob a alegação de denegrir o exército com seus artigos, Cony respondeu a um processo do ministro da Guerra.

Ao escrever, em 1965, uma crônica atacando o Ato Institucional Número Dois (AI-2), o jornalista gerou um atrito com a direção do jornal *Correio da Manhã* que, naquela época, rendera-se ao financiamento de agências que não permitiam posições políticas opostas aos interesses norte-americanos. Muitos redatores foram dispensados, mas Cony preferiu demitir-se por carta ao jornal, transcrita a seguir:

Ilmo. Sr. Dr. Antônio Callado. Conhecedor de uma situação embaraçosa para o meu chefe e amigo, venho, por meio desta, pedir demissão do cargo de redator que ocupo no *Correio da Manhã*. Esta é a quarta vez que peço demissão do jornal — sou um reincidente incurável. Das vezes anteriores o fiz por motivos pessoais. Desta vez, porém, o faço para facilitar a solução de uma crise em que, honestamente, não me considero envolvido. A crônica de hoje, no meu entender, em nada poderia provocar ou influir em uma crise interna entre a administração e a redação. Mas a crise houve — e não quero que ela se prolongue à custa de um mal-estar em que, involuntariamente, coloquei um amigo que admiro e respeito. O fato de, no momento, estar sendo processado por uma autoridade, com julgamento marcado para março-abril, não é motivo para poupar-me, sacrificando um amigo. Sei me defender sozinho — e o venho fazendo até aqui. Fique certo, Callado, de minha estima, e receba o meu abraço. (a) Carlos Heitor Cony (CONY, 1965, p. 226).

Callado não aceitou a saída de Cony, nem a pressão e nem a falta de liberdade imposta ao jornal. Logo em seguida, também pediu a sua demissão da chefia de redação (SODRÉ, 1999, p. 436).

Ao deixar o *Correio da Manhã*, em 1965, Cony foi convidado pela TV Rio para escrever a novela *Comédia carioca* sobre a classe média do Rio de Janeiro. O programa foi ao ar entre março e abril daquele ano, com Eva Wilma, John Herbert, Sadi Cabral, Zilka Salaberry e Wilson Viana no elenco que contou com a direção de Antonino Seabra. Após 37 capítulos, as dificuldades com a censura fizeram com que o escritor fosse substituído por Oduvaldo Viana.

Cony foi preso juntamente com Mário Carneiro, Glauber Rocha e Joaquim Pedro de Andrade, o embaixador Jaime Azevedo Rodrigues, o diretor teatral Flavio Rangel e os jornalistas Antônio Callado e Marcio Moreira Alves, quando participava de uma manifestação em frente ao Hotel Glória, no Rio de Janeiro. O grupo, que ficou conhecido como Oito do Glória, foi detido pela Polícia do Exército. Mesmo após

esse episódio, ele lançou, no mesmo ano, o livro de crônicas *Posto Seis* e o seu sétimo romance *Balé branco*.

Como jornalista, foi perseguido e preso mais cinco vezes durante o período da ditadura militar, chegando a ser condenado a seis meses de pena dos quais cumpriu três. Como escritor, parecia não se preocupar com a opinião dos outros e não pensar em ninguém a não ser em si mesmo. Não se importava com o quanto alguém fosse seu amigo, o que ele tivesse que escrever, ele escreveria. Em 1967, foi para Havana, onde permaneceu por quase um ano atuando como jurado convidado do concurso literário promovido pela instituição cultural *Casa de las Américas*. Ao desembarcar no Brasil, em 1968, foi preso novamente, dessa vez no aeroporto, suspeito de subversão em função da sua relação com o governo cubano. O romancista foi solto logo em seguida, mas, após a decretação do Ato Institucional Número 5 (AI-5), voltou a ser preso e, dessa vez, por quase um mês. (CONY, 2001b, p. 11).

Ao deixar a prisão foi convidado, por Adolpho Bloch para fazer parte da equipe da sua editora. Atuou como editor das revistas *Ele e Ela*, *Playboy*, *Fatos & Fotos* e *Desfile*. Também lançou, pela editora Bloch, *Quem matou Vargas* (1972) e o romance *Pilatos*. Em 1975, publicou os livros-reportagem *O caso Lou* e *Sobre todas as coisas*. Na mesma época, passou a trabalhar, como *freelancer*, para a *Manchete*, revista na qual colaborou por mais de 30 anos. Financeiramente, estava num bom momento e conta que sentia livre para cometer ousadias: “comprei calça vermelha, um paletó verde, deixei o cabelo crescer... só não fumei maconha, o resto todo eu fiz” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 113).

Também comprou um carro e foi morar na Europa. Parou de trabalhar como antes e só fez algumas poucas reportagens para a *Manchete*. Na sequência desenfreada, publicou outro livro-reportagem, *Nos passos de João de Deus* (1981), que conta a vinda do papa ao Brasil, e *Memorial de JK* (1982), um relato sobre o tempo em que o ex-presidente passou no exterior obrigado pelo regime militar.

Em 1985, o homem mais importante da sua vida, seu pai, veio a falecer. Cony calou-se, parando de escrever por nove anos. Não foi por falta de pedidos, mas, só em 1993, retornou à imprensa diária ao assumir a coluna *Rio* no jornal *Folha de S. Paulo*, em substituição a Otto Lara Resende, que morrera no ano anterior. Em 1996, passou a escrever aos sábados no caderno *Ilustrada* e, também, integrou o

conselho editorial do mesmo jornal, onde permanece como cronista até hoje, escrevendo semanalmente.

Cony também fez sua incursão no radialismo. Foi colunista da rádio *Band News* de 2006 a 2010 e, atualmente, participa como comentarista na rádio *CBN* do programa *Liberdade de expressão*, junto com os jornalistas Arthur Xexéo e Heródoto Barbeiro, acompanhados algumas vezes, da poetisa, filósofa e psicanalista Viviane Mosé. O quadro vai ao ar às sextas-feiras, às 9h10. Os três discutem temas da atualidade e opinam sobre os mais diversos assuntos. As pautas são criadas pouco antes do início do programa.

Em entrevista ao site do *Correio Braziliense* (2014c), Cony revelou acreditar que escrever é um sintoma da insatisfação. Depois de publicar, em 1974, o romance *Pilatos*, e de todo o destaque literário que possuía no momento, declarou, surpreendentemente, que jamais voltaria a escrever outro romance:

Durante 23 anos não fiz ficção e não me fez falta. O homem feliz não escreve poesia, romance, nada. Se está na paz, ele não tem necessidade. Se apela para isso é porque sente falta de algo, procura consertar o mundo, mas está consertando a si mesmo (CONY, 2014c, não paginado).

Diante da tristeza ao vivenciar a fase terminal de sua cachorra de estimação de 13 anos, Cony voltou a escrever: "Tive que apelar para a ficção outra vez. No romance você pode construir um mundo, você se sente poderoso. E isso é uma tapeação, é uma forma de escamotear" (CONY, 2014c, não paginado). Mila, uma cadela da raça *setter* e sua cria, Titi, foram os únicos amores caninos do escritor. Foi quando Mila teve câncer e não conseguia mais dormir de dor e tinha que tomar remédios de hora em hora, que Cony decidiu passar as madrugadas acordado com ela. Para passar o tempo e, certamente, a dor, voltou a escrever literatura enquanto ela ficava aos seus pés. No dia em que Mila morreu, ele encerrou a escrita e lançou em 1995, o livro *Quase memória: quase romance*, transformando lembranças em narrativa.

[...] Eu queria dormir, mas a cachorra não me deixava. Passei a ligar o computador mas quando ela percebia que eu desligava, gemia. [...] E na reta final dela, aquele olho dela para mim marcava um encontro. [...] Quando ela morreu eu botei o ponto final. Não escrevi uma linha a mais. (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 123-124).

A obra dedicada à Mila, “a mais que amada”, vendeu 400 mil exemplares, ganhou o prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro em 1996 e virou filme, dirigido por Ruy Guerra e lançado em 2015. No filme, o personagem de Cony jovem, o da memória do passado, dialoga com o Cony atual, o narrador. Um fantasma fica diante do seu futuro, a rara chance que alguém poderia ter de se ver em um outro tempo e conversar consigo mesmo. Nessa trama psicológica, o embrulho recebido pelo jornalista é o elemento que dispara a memória do narrador e traz, de volta, a sua história com o pai.

Em 1996, Cony recebeu o prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras, pelo conjunto da obra.

Ele relata que, depois de descobrir as facilidades de se escrever com um computador, retomou o gosto pela literatura e produziu mais três livros. Em 1997, *O piano e a orquestra* recebeu o Prêmio Nacional Nestlé e o romance *A casa do poeta trágico* ganhou o Prêmio Jabuti. O mesmo prêmio também foi concedido a ele em 2000 pelo *Romance sem palavras*, publicado no ano anterior. *Quase memória* e *A casa do poeta trágico* ganharam o Prêmio Livro do Ano, em 1996 e 1997, respectivamente, conferidos pela Câmara Brasileira do Livro. Cony também recebeu, em 1998, do governo francês, em Paris, a *Ordre des Arts et des Lettres*. Na sequência de romances, produziu *O indignado*, em 2001, e *A tarde de sua ausência*, em 2003.

Além de romances traduzidos em diversos idiomas, Cony também produziu contos e vários livros de crônicas. Seu último livro de crônicas é intitulado *Eu, aos pedaços*, e foi lançado em 2010. Em 2014, ano em que completou 88 anos, Carlos Heitor Cony relançou seu romance *O ato e o fato: o som e a fúria do que se viu no golpe de 1964*.

O escritor, membro titular da Academia Brasileira de Letras (ABL), confessa sentir saudade de tudo: "Mesmo dos momentos amargos" (CONY, 2014c, não paginado), e garante: "Tenho saudades não de fatos em si, mas de mim mesmo" (CONY, 2014c, não paginado). Entrar para a ABL nunca foi um desejo dele, pelo menos não dito, e, até hoje, ele declara não saber se é feliz ou infeliz por pertencer à Academia. Por insistência dos colegas, é o que se conta, candidatou-se à cadeira número três, com a condição de não fazer campanha. A cadeira já pertenceu aos escritores Artur de Oliveira, Filinto de Almeida, Roberto Simonsen, Aníbal Freire e Herberto Sales. Cony foi eleito em março de 2000, com 25 dos 37 votos, e foi

frequentador dos chás da ABL, que compara a um jardim de infância às avessas: "No jardim de infância você tem a vida pela frente. Na ABL não tem futuro, tem passado" (CONY, 2014c, não paginado).

Há alguns anos, Cony não sai mais de casa para ver os amigos imortais e se locomove em uma cadeira de rodas, devido a um câncer linfático que o acompanha há 14 anos, além de um tombo que levou na Feira do Livro de Frankfurt, na Alemanha, em outubro de 2014, onde, diga-se de passagem, não vendeu nem um livro. São 90 anos de vida, 70 de jornalismo e 60 como escritor, com 17 romances publicados.

Como ele mesmo confessa, se não estivesse tão velho e tão cansado, iniciaria um romance que o persegue desde o primeiro livro, mas não teve espaço interior para fazê-lo e, assim, ajustaria as contas com ele mesmo. Ultimamente, tem repetido: "só me faltam duas coisas, ganhar o Nobel e a morte, como não ganharei o Nobel, me sobrou morrer" (HISTÓRIAS..., 2016, não paginado).

2.2 DA ARTE DE FALAR COM RESSALVAS: A RECEPÇÃO CRÍTICA DE CONY

O escritor é sempre contra o homem.
Carlos Heitor Cony

Cony jornalista e Cony escritor são temas de crítica na mídia, nas discussões entre seus pares e nas pesquisas de estudiosos de diversas áreas em muitas universidades do país.

2.2.1 Na imprensa

Fala-se bem de Cony. São muitos os amigos e admiradores, entre eles, o escritor catarinense Cristóvão Tezza que resenhou alguns dos livros do autor e os publicou em crônicas para a *Folha de S. Paulo*:

O caso de Cony é especial: desde a publicação de *O Ventre*, em 1958, no terreno da literatura, e da retórica brilhante e virulenta dos tempos de *O ato e o fato*, sobre a ditadura nascente do golpe de 64, na área do jornalismo, ele tem sido um dos mais notáveis "escritores militantes" da cultura brasileira dos últimos 40 anos. [...] Sustentar portanto uma coleção de crônicas que fique em pé é tarefa de mestre (2016a, não paginado).

Para Tezza, Cony é um dos grandes escritores nacionais. Ele relê o jornalista carioca com esmero e encantamento e comenta sobre um narrador completo que soube transitar na linguagem com maestria: “a passagem do jornalismo ao romance às vezes revela-se mortal. Não será esse o caso de Cony” (TEZZA, 2016b, não paginado).

O também membro da ABL, Arnaldo Niskier, anunciou em artigo, que, por ser amigo do escritor há mais de 30 anos, sabe que ele é um bom jogador, pois consegue esconder o jogo, afinal, na sua narrativa, ele se revela, mas só um pouco. Relata o prazer que sente em lê-lo e afirma ser ele um “mestre incomparável” do gênero crônica: “Como jornalista e escritor, tem o seu nome garantido na história da cultura brasileira” (NISKIER, 2016, não paginado).

Moacyr Scliar descreveu Cony como uma figura lendária, como um jornalista que “se tornou um verdadeiro ídolo para minha geração” devido ao seu “espírito inquieto, [...] à sua ousadia e a seu talento” (2016, não paginado), e exalta a sua obra como um marco na literatura brasileira.

Lygia Fagundes Telles, que fez a apresentação do livro *Eu, aos pedaços*, evoca a corajosa militância política de Cony contra o Golpe Militar.

Ruy Castro defende o jornalista de ter sido o primeiro e, por muito tempo, o único que se manifestou contra a violência e a arbitrariedade política da época (QUASE..., 2016, não paginado).

O que se pode dizer de uma figura emblemática, que esteve em exposição na mídia e nas livrarias no período de ditadura pós 1964 no país? Nem sempre as opiniões foram boas. Foi a partir dessa época que Cony começou a ser visto por meio de outros olhares, não tão complacentes com a sua escrita. Ao publicar *Pessach: a travessia*, em 1967, o mundo das críticas se abriu diante dele com duras polêmicas. O jornalista que, até então, dizia o que pensava e escrevia o que vivia, contou a história de um personagem que apenas via de longe um acontecimento, narrando uma experiência, a da luta armada, que ele nunca se propôs a viver. Tantas críticas a essa narrativa gerou o estranhamento da pesquisadora Beatriz Kusnir:

[...] foi a perspectiva de condenar ou aprisionar um autor à camisa-de-força das suas experiências pessoais. Assim, será que um escritor ficcional só pode narrar acontecimentos de que tenha participado? Ou será que iluminar uma determinada região pelo foco do não engajamento condena a narrativa a um segundo escalão? [...] Na sua perspectiva, *Pessach* pode auxiliar na

reflexão de uma história intelectual e das tramas da sociabilidade de uma geração por um outro foco (2000, p. 222).

É por esse foco, pela via do não tradicional, que se entende a importância da narrativa de Cony, que, como jornalista e como ficcionista, possui legitimidade para embrenhar-se na história, estando ou não lá, ou mesmo para inventá-la. O fato é que esse foi um livro emblemático, principalmente por ter sido escrito após a forte atuação política do autor no jornal *Correio da Manhã*. Em cada uma das suas edições, *Pessach* teve um colaborador na orelha do livro. Na primeira, foi o filósofo Leandro Konder, que afirmou que só escreveria se pudesse dizer o que pensava e para isso teve o apoio do próprio Cony. Assim fez, elogiou a parte inicial: "a primeira parte deste livro pode ser incluída entre as melhores páginas da ficção brasileira de todos os tempos" (KONDER, 1967, orelha). Quanto aos outros trechos, Konder lançou sua crítica:

[...] ao abandonar o "pequeno mundo" privado e ao lançar-se resolutamente à abordagem de questões mais difíceis de serem tratadas em termos ficcionais, Cony mostrou que a sua experiência já realizada como romancista não matou nele a inquietação, a audácia na busca de caminhos novos. Ao meu ver, a audácia acarretou certo prejuízo estético para a unidade, o equilíbrio da obra (1967, orelha).

Konder, em entrevista a Kusnir, afirmou que a segunda parte do livro é uma aventura criativa, o que é direito de todo autor que trabalha no campo da ficção, mas arriscada por enveredar por um caminho que ele não domina (KUSNIR, 2000, p. 236) e declarou, ao fechar a orelha do livro, que Cony estava consciente do que fazia.

Ostensivas críticas à opção ficcional do escritor foram comuns à boa parte dos intelectuais da época acostumados às crônicas autorais e de enfiamento de Cony, sempre engajado em questões que, devido à seriedade que carregavam, não poderiam, segundo os críticos, correr o risco de se desmoralizarem ou se banalizarem por meio de uma linguagem ficcionalizada.

Nas reedições de 1975 e de 1997, o texto da orelha de *Pessach* foi escrito pelo jornalista Paulo Francis, que declarou, diretamente a Cony, "que este livro podia enterrá-lo. Nos conturbados anos de 1960 e 1970, parece que Francis acertou, momentaneamente, na profecia. Cony deixou a literatura por longos vinte e um anos." (KUSNIR, 2000, p. 238).

Com toda a polêmica instaurada sobre a obra e sobre o autor, até quem antes o defendia e o elogiava passou a criticá-lo. Cony acusa os intelectuais de patrulhamento e censura. Afirma que o livro:

[...] foi sabotado de toda maneira, inclusive dentro da editora, a Civilização Brasileira. Havia um grupo grande do Partidão com interferência na editora. O livro foi considerado uma pedra no sapato. Achava-se que não era o momento de questionar a pureza ideológica, a pureza tática da esquerda. Ora, não fiz outra coisa a não ser isso. Levei para a ficção o meu questionamento como jornalista. Não é porque eu critico o vencedor que estou dando razão ao vencido (CONY apud KUSNIR, 2000, p. 238).

Leandro Konder manteve uma posição crítica mais defensiva do autor ao afirmar, ainda na orelha do livro, que:

Ele se dispôs a pagar o preço que lhe era exigido por um imperativo ético. Depois de se ter empenhado de corpo e alma na luta política como jornalista [...] ele se sentiu obrigado a empenhar-se igualmente como romancista. Através da ficção, este intelectual inteiriço e combativo lança agora o seu protesto contra alguns aspectos terríveis da realidade política e humana do Brasil atual. E este protesto, seguramente, vai dar muito o que falar (1967, sem paginação).

Outros jornalistas do período também se empenharam na defesa de Cony como Ferreira Gullar, Rui Castro, Jânio de Freitas e Sérgio Augusto, grupo que se reunia com frequência, prática comum aos intelectuais da época.

2.2.2 Cony e a quase política

Houve controvérsias sobre a postura política do jornalista Cony. Chamado de comunista com a alcunha de “conyvente”, a única verdade é que ele era contra tudo e contra todos (SANDRONI, 2003, p. 89). Com o tom irônico que sempre lhe foi peculiar, expôs, na crônica “Sou contra”, de 1963, ser contrário a muita coisa, entre elas: “Sou contra as reformas de base e contra a erradicação da malária [...] Contra as mulheres que fazem os poetas sofrerem, os governantes roubarem, os comerciantes falirem, os filósofos meditarem e os pecadores pecarem.” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 89). Reforçou, em outra crônica, com o mesmo título em 2000 e com o mesmo deboche: “Sou contra a nuvem de Juno e a maldição de Montezuma, contra a vitória de Pirro, contra a casa da mãe Joana, contra a Maria-Vai-Com-As-Outras, as vilas do Diogo, a invasão da Normandia, contra o túnel do

tempo e a dança das horas” (CONY, 2015e, sem paginação). Ainda, em outra crônica, escrita em 2010 com o título “Roteiro”, que abre o livro, *Eu, aos pedaços*, o escritor declarou: “Sou contra o desenvolvimento autossustentável e contra a insustentável leveza do ser. [...] Contra o hábil cronista e contra o paciente pesquisador. Sobretudo contra o vibrante jornalista” (CONY, 2010a, p. 17 e 19).

O título de intelectual que causa ao autor “[...] um calafrio mais na alma do que na espinha [...]”, (CONY, 1999, p. 128) lhe confere certos poderes para emitir uma opinião pública na imprensa, mas, ele prefere, por muitas vezes, a omissão de não ter uma posição política. Essa postura não se manteve por todo o tempo e nem quer dizer que não tenha dito o que pensava, afinal, foi o primeiro jornalista a se manifestar contra a ditadura, mas como ele mesmo assim se definiu diante do cenário exigente de atores e posturas: “naquele tempo, quem não era de uma ou outra banda simplesmente não existia. Até hoje continuo não existindo” (CONY, 2001c, p. 157). Declara ter escolhido ser um navegador solitário e vai até aonde conseguir remar sozinho. Metaforicamente, o jornalista observou os outros barcos, cada qual levado numa e outra direção “[...] com suas velas bojudas, infladas pelo sopro da história. [...] eu me aborreço em voz alta e me divirto em silêncio” (CONY, 2001c, p. 158).

Cony se engajou, algumas vezes, como em 1964, com críticas ao golpe militar feitas em diversas crônicas para o *Correio da Manhã*. A sua coluna *Da arte de falar mal* foi espaço de denúncias e protestos no qual o jornalista realizou um movimento de luta solitária na imprensa. Luís Fernando Veríssimo exalta o colega jornalista desse tempo lembrando que: “Cony dizia o que queríamos dizer. O Cony era a nossa barricada moral. Foi através do Cony que nunca ficamos quietos. [...] a frase ‘Leu o Cony hoje?’ virou uma espécie de senha dos inconformados” (apud SANDRONI, 2003, p. 94). Sua família foi ameaçada de sequestro e tiveram que se esconder na casa de amigos logo após escrever a crônica “A revolução dos caranguejos”.

O fato de Cony ter uma escrita claramente oposta ao governo gerou-lhe não só intimidações, como um processo movido pelo general Arthur da Costa e Silva, ministro da guerra. O jornalista também enfrentou o marechal e então presidente Castelo Branco, que o condenou, juntamente com uma lista destinada a cassação de deputados e senadores, só porque ele incomodava os militares. Cony era o único jornalista da lista; não foi punido, mas o processo contra ele foi aberto e ele o narrou

aos seus leitores no jornal. Mesmo ameaçado, o cronista não se importou com as consequências e publicou diversos textos, como o que relata o dia da audiência com Costa e Silva:

Hoje, às 10 horas, cumprindo intimação do juiz da 12^a. Vara Criminal irei ao gabinete do senhor ministro da Guerra para presenciar, de corpo e protesto presentes, o depoimento daquela autoridade contra a minha pessoa [...]. Sou processado por artigos que aqui escrevi, em tiragens compactas de milhares de exemplares [...]. No instante em que sou levado aos tribunais, em condições adversas, visitando o leão em sua cova, exijo respeito do adversário [...]. Irei a seu gabinete de cabeça erguida. E de cabeça erguida de lá sairei. A História dá muitas voltas e – em curto ou longo prazo – o forte de hoje poderá ser o pigmeu de amanhã (CONY, 1979, p. 158-160).

No dia seguinte ao encontro, sem perder o sarcasmo, Cony evoca em outra crônica as suas impressões, ignorando a autoridade que o processara:

O general é um homem baixo, mais feio do que parece pelas fotografias, mas quando começa a falar adquire uma certa simpatia, um calor humano que o torna respeitável e quase bonito [...]. Estendeu-me a mão, apresentando-se:

– General Costa e Silva! Respondi no mesmo tom:

– Jornalista Cony! [...]

Nada do que o general disse no processo causou-me estranheza. Exceto, talvez, o fato de que meus artigos são transcritos em diversos jornais do País. Vou pedir, mais tarde, quando passar essa onda, que o general-ministro da Guerra me dê o nome e o endereço desses jornais. Vivo disso e tenho de receber a vil pecúnia pelo meu trabalho. É com essa vil pecúnia que pago o leite e o colégio das minhas filhas (CONY, 1979, p. 161-162).

Em 1965, antes do AI-2, Cony se juntou a um grupo que lançou, no Rio, o jornal chamado *Reunião*, com a intenção de acionar o povo contra o governo. Ao afirmar que participou de um grupo “quixotesco” (CONY, 2001c, p. 128), o jornalista expõe ironicamente que a batalha ou o inimigo eram imaginários, ou pelo menos para ele, que entende que: “Dom Quixote é o lado ridículo da cavalaria que representa o ridículo humano!” (CONEXÃO..., 2016, não paginado). Cony associa a luta de um tempo a um personagem que vivia num mundo construído de fantasia: “Nesse tempo, depois de longo e consciente estágio de alienação, eu era tido como um homem de esquerda” (2001c, p. 129).

O jornal *Reunião* lançou três edições e depois, em função da censura, foi suspenso. Sem o jornal como veículo de voz, o grupo foi para a rua bradar na frente do Hotel Glória durante o encontro de representantes dos países da Organização dos Estados Americanos, onde se encontrava o marechal Castello Branco, que foi

recebido a vaias pelos manifestantes, entre eles, Cony, Glauber Rocha e Antonio Callado. Detidos e levados para a delegacia ficaram nus em posição de sentido e passaram 17 dias encarcerados na mesma cela. Mas, como conta o autor, tiveram tratamento diferenciado, recomendado por alguém do Ministério da Justiça. Talvez por isso, ele possa ter descrito esse episódio com tanto deboche. Em entrevista à revista *Bravo!*, admitiu: “Passei por várias prisões, mas a mais divertida foi a de 1965 (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 97). O escritor faz a seguinte sugestão em seu livro *Pessach: a travessia*:

Veja o caso do Hotel Glória. Uma atitude muito bonita, nove camaradas vão lá, vão o marechal, vão para a cadeia, comem queijos franceses na prisão, são notícia de jornal, provocam manifestos, são soltos, nada aconteceu. Apenas enriqueceram a biografia pessoal de cada um. E daí? (CONY, 2002b, p. 101).

Talvez como forma de atenuar a violência vivenciada durante o período, Cony preferiu narrar as noites na prisão como uma festa do jornalismo, do cinema e da literatura na qual, reunidos numa mesma cela, intelectuais e amigos aproveitavam os dias para debater sobre arte. Quem sabe assim seria possível transformar a difícil memória: “Não fui torturado, mas em muitas noites vomitei ao ouvir berros e pancadas das outras celas” (BLOCH, 2014, sem paginação).

O jornalista era constantemente convocado pelos amigos para assembleias e reuniões clandestinas que começavam sempre à meia-noite, em lugares improváveis, por pessoas que se juntavam para resistir ao regime militar imposto. Cony foi a algumas, mas, como declara:

Na altura da quarta ou quinta reunião, desisti de salvar o país da opressão, fosse por meio de uma tática ou de uma estratégia. As opiniões se radicalizaram, surgiram insinuações torpes, descobriu-se que um cara era elemento infiltrado pelo SNI, não tenho certeza, mas não ficaria admirado se soubesse que, tantos anos passados, tantas mudanças ocorridas, aquele pessoal ainda se reúne com o mesmo entusiasmo para decidir se deve adotar uma estratégia ou uma tática contra os regimes de força. Bem, poderei ser acusado de ficar sempre em cima do muro, sem assumir uma posição clara a respeito das questões fundamentais de nosso tempo e de nosso povo. Por isso, vou me manifestar pelo menos sobre os problemas aqui citados. Sou a favor do sanduíche de presunto e acho que os anjos são mulheres, uma espécie de amazonas espirituais, quanto a estratégia, sou pela tática de esperar como ficam as coisas (CONY, 2004a, p. 288).

Fica claro que Cony optou por não tomar “atitudes práticas” pela causa que mobilizava o país, como fizeram muitos dos seus colegas de trabalho, ao contrário,

sugeriu ser inútil qualquer manifestação nesse sentido. Declarou, em entrevista, utilizando-se de uma linguagem metafórica, mas sem esconder sua posição que: “a partir de um determinado momento você só tinha duas saídas: pegar o violão ou o fuzil. Eu, como não toco violão, toco piano, e não gosto de fuzil, porque me repugna a violência, tive que parar mesmo.” (apud SILVA, 1996, sem paginação).

Quando perguntado sobre ser de esquerda ou de direita, o jornalista usou a sua retórica, circulou em torno do texto, mas nunca assumiu um dos lados, justificando como condição a própria fragilidade da natureza humana e a rotulação como redutora das capacidades intelectuais (CONY, 2014c, p. 202). Ele também não aceitou estar no centro: “Uma coisa nunca fui nem serei: do centro. Detesto os centros, tanto os centros espíritas quanto os cívicos” (CONY, 2014c, p. 203). Poderíamos afirmar, em função do que declara Cony, que ele nunca gostou de ser o centro das atenções, nunca se achou importante o suficiente para isso, mas politicamente há dificuldade de encontrar algum lugar em que ele tenha se inserido ou, ao menos, tenha se sentido parte dele.

Durante os oito anos de governo do presidente Fernando Henrique Cardoso, Cony fez críticas ao modelo neoliberal e mais uma vez foi contra, porque ser contra é a sua forma preferida de se posicionar, ou talvez a mais confortável. Como não poderia deixar de ser, também foi contra o programa Fome Zero criado no governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva:

Alguns eleitores estranham que o cronista, que passou oito anos criticando o governo passado, esteja agora criticando o novo governo, que saiu ungido das urnas e despertou as esperanças do povo brasileiro. É isso mesmo senhores e senhoras. Estou repetindo sem a mesma dramaticidade, um momento de minha vida profissional, quando, em 1964, num jornal que não existe, criticava o governo de João Goulart. Mas no dia seguinte ao de tal deposição, comecei a criticar o regime militar que então se instalava, não por birra ou necessidade de ser do contra, mas porque não podia calar diante da violência que se instalava. E não fiquei calado até que me calassem à força [...]. (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 135).

Em outras crônicas, Cony já elogiou Lula. Isso garantiu o que ele sempre afirmou, não ser de lado nenhum, o que não significa necessariamente negar a realidade política, ainda que se possa dizer que ele seja um alienado indignado.

Em 2004, Cony entrou com pedido de indenização através da lei de anistia política³, justificando ter sido obrigado a parar de escrever ao ter que sair do país em função das ameaças sofridas durante o período militar. Essa questão, que a imprensa numa ironia crítica nomeou de bolsa ditadura, é contraditória até mesmo entre jornalistas. Enquanto Cony ganhou uma indenização retroativa de 1,4 milhões de reais e pensão mensal vitalícia de 23 mil mensais (REPARAÇÕES..., 2016, não paginado), outros militantes, que inclusive tiveram participações mais ativas na luta contra o governo daquele período, mesmo tendo direito, como Fernando Gabeira e Millôr Fernandes, recusaram o benefício. Gabeira justifica sua posição:

Não solicitei porque minha atividade naquele período foi consciente. O risco estava bastante nítido para mim. Além disso, embora tenha deixado meu trabalho de jornalista, o exílio me enriqueceu muito, de forma que, ao retornar, tinha possibilidades mais diversas (apud CARNEIRO, 2016, não paginado).

Millôr, humorista, não perdeu a polêmica: “Quer dizer que aquilo não era ideologia, era investimento?” (MILLÔR apud CARNEIRO, 2016, não paginado).

Muitos dos ataques contra o benefício recebido se justificam por depoimentos como o da entrevista concedida por Cony a André Bernardo, no site *Saraiva Conteúdo*, em 2012. Nessa entrevista, o escritor conta que durante uma de suas prisões, a mais longa em 1968, não foi torturado e, após reclamar que estava numa cela horrível com apenas um cano de água e um vaso sanitário, conta: “Invoquei a convenção de Genebra e a comida melhorou, ganhei banho de sol e lençóis, e, no Natal, um coronel nos mandou peru, vinho, farofa e castanhas, da casa do comandante” (BERNARDO, 2014, não paginado).

Já em outra entrevista a Arnaldo Bloch, publicada no jornal *O Globo*, após vivenciar o sequestro das filhas de 8 e 12 anos, o escritor relata que a indenização que recebe pelos abusos da ditadura não compensam o que ele teve que enfrentar:

O resto são technicalidades que nem preciso mencionar, além do fato de os desembargadores nem terem lido o processo por serem contemporâneos e saberem o que passei. Mas nem se me dessem a Petrobrás eu me sentiria

³ A lei 10.559 “concede reparação a todos os perseguidos políticos que apresentarem requerimento e documentação à Comissão de Anistia do Ministério da Justiça. Esta comissão julga cada caso e concede o benefício aos que aprova. O cálculo do valor deverá considerar a remuneração que o beneficiário receberia atualmente se tivesse continuado na atividade que exercia à época” (CARNEIRO, 2016, não paginado).

compensado. Nem a Amazônia pagaria todo o meu sofrimento (2014, não paginado).

Como Cony disse em seu discurso de posse na ABL: “Não tenho disciplina mental para ser de esquerda, nem firmeza monolítica para ser de direita. Tampouco me sinto confortável na imobilidade tática, muitas vezes oportunista, do centro” (CONY, 2016a, não paginado). Como sempre repete em entrevistas, ele declara: “não tenho convicções firmes para ser de direita, disciplina para ser de esquerda nem a imobilidade do centro, que é oportunista. Sou um anarquista inofensivo” (BLOCH, 2014, não paginado).

Essa fala lhe confere motivos para que, diante da situação de anistiado, muitos não reconheçam o mérito do benefício recebido por Cony, que assume: “O anarquista não admite a existência do Estado. E eu não admito. O Estado é uma coisa repressora. O ideal, para a sociedade, seria não haver Estado. Mas não estou disposto a jogar bomba por causa disso. Vivo com isso e levo isso para o túmulo” (CONY, 2008 apud SILVA JUNIOR, 2012, p. 193).

2.2.3 Na academia

Cony não é tema inédito nas universidades brasileiras. Nos bancos de dissertações e teses disponíveis online, existem diversos estudos nos quais a sua obra é objeto de análise, além de artigos e ensaios publicados em revistas acadêmicas. As pesquisas podem ser melhor observadas se forem divididas em aspectos que são recorrentes aos temas nos quais as análises são baseadas, como: literatura, política, crônica e jornalismo, memória e história. Isso não significa, que em várias delas, os assuntos não se misturem.

Nos trabalhos que têm a questão literária como tema central, a proposta principal é a apresentação de um olhar crítico sobre as narrativas, suas reescritas delineadas pela leitura, a criação literária, o delinear de pressupostos que compõem a estratégia narrativa, as concepções de literatura na sua função pessoal e/ou coletiva, a sua posição na sociedade, os caminhos da ficção e do romance, suas especificidades discursivas e a literatura comparada com outros autores.

As pesquisas que priorizam uma discussão política têm como enfoque principal um recorte do Cony jornalista que atuou contra a ditadura militar e que se mantém como crítico até os dias atuais, utilizando a política não como objeto

partidário, mas como sustentação para suas crônicas. Tanto no jornalismo como na literatura, o escritor que ficcionalizou a história, foi objeto de polêmica nesse árduo assunto.

Um dos temas de maior prestígio nas análises sobre Cony é a sua crônica e a sua proposta de discurso jornalístico no qual a linguagem machadiana, ou seja, irônica e irreverente, é a base da escrita, tendo como cenário a sua experiência cotidiana e a sua memória.

O dialogismo, a história e a memória servem de sustentação teórica para se discutir boa parte da obra literária e também das crônicas de Cony. Por trabalhar com as lembranças e recontá-las dentro de um contexto historicamente vivido, seus relatos, mesmo que ficcionais, são passíveis de serem lidos por meio de uma visão oblíqua dos fatos.

2.3 PERSONAGEM DE SI MESMO

E a memória é parcial, cúmplice,
benevolente. Então, não é confiável. A
ficção, portanto, é uma espécie de
realidade.
Carlos Heitor Cony

A entrevista que se segue é ficcional, simulada, ou imaginária, e foi construída baseada em depoimentos e em declarações publicadas do autor, em falas de amigos, conhecidos e críticos em suas obras literárias e em crônicas jornalísticas e, mesmo que não fosse inventada, não é possível afirmar que as respostas do entrevistado seriam verdadeiras. Importa elucidar que as questões teóricas e conceituais citadas nas perguntas são discutidas ao longo dos capítulos posteriores.

A opção por inventar a entrevista se deu devido à inviabilidade de retorno de uma entrevista formal enviada ao escritor. Em setembro de 2014, Cony esteve no 8º FELIT, Festival de Literatura de São João del-Rei, Minas Gerais. Na ocasião, não foi possível uma entrevista, ele apenas conversou informalmente em função de sua extensa agenda. A pedido de Cony, foi enviada, então, uma entrevista por correio eletrônico que, mesmo com alguma insistência, até este momento não foi

respondida.

A entrevista que se segue tem as características de uma entrevista jornalística, com perguntas e respostas, mas com uma particularidade essencial, ela nunca aconteceu. O personagem é real, mas as respostas nem sempre são. Alguns trechos são interpretações, reescritas sobre o que Cony responderia, pois quando lhe perguntam se o que ele escreve é real ou não, a sua resposta é: “é impossível... o que é verdade? E quem somos nós?” Ele acredita, assim como se propõe este estudo, que o ser humano é “o produto da nossa memória” e que “Nós somos dois: um a gente pensa que a gente é, junto com a nossa memória; o outro é quem os outros pensam que a gente é. [...] Eu tenho a minha opinião sobre mim mesmo. Mas é uma opinião, feita pela memória” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 15).

Leonor Arfuch propõe a entrevista como um gênero discursivo midiático que reflete a “autenticidade”, a “veridicidade”, o “retorno do sujeito” a “minúcia cotidiana das vidas (notáveis e ‘obscuras’)” e uma “forma maior de ubiquidade, capaz de apresentar sob os olhos o leque completo das posições de sujeito sociedade – ‘encarnado’ em sujeitos reais [...]” (2010, p. 23). A autora também afirma ser a infância o lugar mais comum tratado nas entrevistas nas quais, o retorno à origem familiar é o ponto central na busca da personalidade do entrevistado:

O biografema da infância, exaustivamente estimulado pelas vertentes psicoanalíticas, não busca somente o detalhe peculiar, ilustrativo, mas funciona como uma espécie de eterno retorno, o retorno sobre um tempo nunca insignificante, cujo conhecimento é necessariamente iluminador. (ARFUCH apud BILBAO, 2008, p. 483-484, tradução nossa).⁴

A literatura de Cony serve de rastro para a criação de um diálogo que elucida temas recorrentes de sua escrita memorialística e que possibilitam a orientação das respostas da entrevista:

Frequentemente, os entrevistados, ao assumir aspectos de sua vida, repetem inadvertidamente, pode-se dizer, gestos e percursos já canonizados pela ficção, que são ao mesmo tempo a garantia de credibilidade. É que as marcas das narrativas midiáticas, o modo como os sentimentos se expressam convencionalmente nelas, em vez de

⁴ Texto original: “El biografema de la infancia, alimentado hasta el cansancio por las vertientes psicoanalíticas, no sólo busca el detalle peculiar, ilustrativo, sino que opera como una suerte de eterno retorno, la vuelta sobre un tiempo nunca insignificante, cuyo conocimiento es necesariamente iluminador.”

representá-las, parecem se sobrepor ao mundo cotidiano, sugere Arfuch. (BILBAO, 2008, p. 397, rodapé, tradução nossa)⁵.

Ainda de acordo com Arfuch (2015), a entrevista é reconhecida como uma forma de narração, como uma busca de um significado a mais, independente se o que o entrevistado fala é verdade ou não. Por meio da entrevista, a palavra ganha autenticidade e instala-se uma relação de proximidade com a figura pública. Mas a entrevista ainda enfrenta um paradoxo: “[...] sua credibilidade se constrói com procedimentos próprios dos gêneros de ficção, literários ou midiáticos (formas de narrar, gestos, expressões, entonações) sua "objetividade pode derivar curiosamente da encenação exacerbada da subjetividade.” (ARFUCH, 2015, não paginado, tradução nossa)⁶.

Esse paradoxo é que possibilita a produção da continuidade de um espaço-temporal do autor, onde a atenção permite unir, conscientemente, textos dispersos, trechos de entrevistas que juntos estão compondo uma narrativa, uma história aberta para subjetivações.

Maite Bilbao, em sua tese *Fundamentos teóricos dela entrevista periodística escrita*, afirma que a violação de algumas das convenções do gênero não é razão suficiente para que esse tipo de texto seja considerado falso, ou uma espécie de anti-entrevista. (2008, p. 510).

A partir desses pressupostos, seguiremos dialogando com Carlos Heitor Cony.

2.3.1 Entrevista imaginária⁷

A entrevista imaginária é a única
entrevista verdadeira.
Nelson Rodrigues

Cony estava lá na hora combinada da entrevista. Pediu para encontrá-lo no Forte de Copacabana, espaço de lembrança dos seus passeios com as cadelas Mila

⁵ Texto original: “Con frecuencia, los entrevistados, al asumir aspectos de su vida, ‘repiten inadvertidamente, podría decirse, gestos y recorridos ya canonizados por la ficción, que son al mismo tiempo la garantía de credibilidad. Es que las marcas de los relatos mediáticos, el modo en que los sentimientos se expresan convencionalmente en ellos parecen sobreimprimirse al mundo de la cotidianidad más que representarlos’, sugiere Arfuch”.

⁶ Texto original: “[...] su credibilidad se construye con procedimientos propios de los géneros de ficción, literarios o mediáticos (formas de narrar, gestos, expresiones, entonaciones) su “objetividad puede derivar curiosamente en la puesta en escena a veces exacerbada de la subjetividad.”

⁷ Este texto é redigido em primeira pessoa do singular por tratar-se de uma entrevista, o que difere do registro do texto acadêmico adotado nesta tese: a terceira pessoa do singular.

e Titi e com seu amigo Carlos Drummond de Andrade. Talvez, lá ficasse mais fácil trazer as memórias de volta. Na cadeira de rodas, com a fala um pouco enrolada, como a do menino de cinco anos, as mãos e pernas que não mais lhe obedecem, ele respirou fundo e, mesmo sabendo que não queria responder a nada daquilo, que todas as perguntas eram imbecis e que mentiria em cada frase, ainda assim manteve-se o Cony divertido, irônico e pessimista de sempre.

1 - Embora o senhor não tenha publicado a sua autobiografia ou as suas memórias no formato canônico, a obra *Quase memória* e algumas crônicas dos livros *O harém das bananeiras*, *Eu, aos pedaços*, *O tudo e o nada* e *Os anos mais antigos do passado* recorrem a temas que se destacam pela insistência com que o senhor trata o passado pessoal reconstituindo-o por meio das relações familiares, em especial com a do seu pai. Como aponta o crítico francês Dominique Viart (2009, p. 96), seria essa uma “forma de melhor conhecimento do narrador sobre si mesmo, através daquilo (daqueles) do qual (dos quais) ele é o herdeiro?”

CHC: A nossa maior herança é a memória, ela é uma esperança e a minha é achar que o pai, onde quer que estivesse, havia praticado uma de suas técnicas para me livrar do vexame que dele herdara.⁸ Jamais me passou pela cabeça cometer a biografia de mim mesmo.⁹ Desde 1958, nos livros que publiquei, em crônicas e em entrevistas, exagerei no mau gosto de falar de mim mesmo.¹⁰ Na verdade, os pais sempre foram os primos pobres da literatura e da história, quando não os vilões. Kafka culpava o pai por todas as suas agruras.¹¹ Eu sempre pensei no meu pai de forma fragmentada, a partir de pequenas coisas da minha vida e da vida dos outros, mas colocá-lo na narrativa significa abrir um espaço e curtir, sem pressa, sua memória e sua presença física, seu cheiro, seu gosto.

2 - Diante da sua versatilidade como escritor e jornalista, penso na tendência que os seus textos possuem de se hibridizarem. A crônica já tem como característica transitar entre o fato e a ficcionalização da história, entre a linguagem objetiva do jornalismo e a narrativa subjetiva da literatura. Isso significa um comprometimento

⁸ (CONY, 2010b, p. 111)

⁹ (CONY, 2010a, p. 2)

¹⁰ (CONY, 2010a, p. 2)

¹¹ (CASTRO, 2015c, p. 113).

com “alguma” realidade/verdade, mas também um descomprometimento com a linguagem determinada pelos manuais de redação. Nas suas crônicas autobiográficas, essa realidade está mais voltada para uma memória pessoal e familiar. O senhor escreve crônicas em que o tema é a sua própria vida. As crônicas funcionam para o senhor como uma espécie de diário?

CHC: A minha vida está nas minhas crônicas. Se isso é um diário eu não sei, porque nunca fiz um. A diferença pode ser que no diário você segue uma ordem e na crônica, mesmo sendo datada pelo jornal, o que vale é a minha memória, e ela não segue uma ordem cronológica. *Eu, ao pedaços* não é uma autobiografia, é um livro que posso dizer do gênero memórias. Na autobiografia clássica, como nas obras de Joaquim Nabuco e Roberto Campos, você tem uma ordem cronológica, desde o nascimento, mas em memórias não. Quem cultivava muito as memórias era Humberto de Campos, Gilberto Amado, Pedro Nava, e Nelson Rodrigues que tratava memória de confissões. As minhas memórias são como *flashes* da vida sem ordem e sem nenhum compromisso com a verdade, sempre com uma pitada de ficção, de exagero. Afinal a memória é seletiva. Muito coisa que a gente lembra do nosso passado não foi bem assim e outras importantes a gente esquece ou prefere esquecer. Gosto muito de fazer crônica com a memória, é um gênero mais livre, mais jornalístico do que literário, diferente do romance que tem outra disciplina, outra trajetória, outro comprometimento. Humberto de Campos foi o maior cronista que eu conheci e ele fazia um jornal sozinho. A crônica dele que mais gosto é *Um amigo de infância*: “O meu cajueiro sobe, desenvolve-se, prospera. Eu cresço, mas ele cresce mais rapidamente do que eu. Passado um ano, estamos do mesmo tamanho. Perfilamo-nos um junto do outro, para ver qual é mais alto. É uma árvore adolescente, elegante, graciosa. Quando eu completo doze anos, ele já me sustenta nos seus primeiros galhos...”. Para fazer crônica é preciso uma certa maestria, ter uma noção de linguagem. O cronista é um peixe de aquário, ele tem de ser bonito, brilhante, fosforescente, fazer estripulias dentro d’água, mas ele vive dentro de uma redoma, de um universo fechado, limitado, com água renovada por terceiros, com bomba para respirar, é alimentado pelo dono e tem brinquedos dentro do aquário. O romancista, o poeta é peixe de fundo d’água, um monstro solitário, vive onde o sol não chega, ele tem que escavar, não tem a iluminação do aquário e tem que buscar seu próprio alimento, mas não tem limites. O escritor não tem que agradar o leitor, o

cronista tem.¹²

3 - Na visão do senhor, o termo autoficção pode ser uma possibilidade de análise dessas crônicas?

CHC: Tudo para mim é ficção. O rigor histórico não existe. Seja crônica, seja romance. Eu sou um homem terminal e a crônica para mim é uma brincadeira. Minha obra é extensa e precisei escrever demais para sobreviver. Não tem sentido eu escrever uma autobiografia. Juntei crônicas em livros por não ter mais energia para escrever um romance e, na crônica, o personagem principal da crônica é o eu, o autor da crônica. São confissões mais explícitas, não são tão disfarçadas, ao passo que no romance, não. O romance disfarça muito. Mesmo porque é difícil, não sei se para os outros, mas pelo menos para um homem como eu, não é fácil confessar tudo.¹³ Até certo ponto, já estou livre de escrever as minhas memórias. Na autobiografia, a gente mente, em função da memória fragmentada. Pude selecionar momentos e crônicas, mas a vida de cada um de nós daria um romance. Somos pedaços de uma catedral, mas não temos tempo de terminá-la.¹⁴ Se fosse fazer uma autobiografia verdadeira, teria que escrever todos os detalhes, ao passo que nas crônicas, não. Se surge uma dúvida, eu apelo logo para a ficção e resolvo tudo, então isso deve ser autoficção.¹⁵

4 - Como os jornais permitiam e ainda permitem que o senhor publique crônicas que não se enquadram, muitas vezes, nos critérios fundamentais do jornalismo como o factual, a atualidade e o momentâneo?

CHC: Não sei, isso é doidera de editor. É fácil partirmos da seguinte constatação, a natureza do jornal é periódica, isso poderia fazer com que a crônica se afastasse da literatura que é o oposto, intemporal. Acontece que a crônica está em moda. O jornal é feito delas e das colunas. Elio Gaspari sempre diz “o jornal é feito de colunas e de ruínas”, os colunistas e as desgraças são quem fazem o jornal. Diante do excesso de informações, o leitor é obrigado a selecionar o que vai ler e, por isso, vai direto na crônica que resume e opina por ele. Isso me dá o direito de escrever o que eu

¹² Entrevista concedida a Roberto D’Ávila. (CONEXÃO... 2016, não paginado)

¹³ (CONY, 2010 apud RUIVO, 2012, p. 306-307)

¹⁴ (CONY, 2010 apud SILVA JUNIOR, 2012, p. 23)

¹⁵ (CONY apud ALMEIDA, 2016, p. E4)

quiser.¹⁶ A crônica gira em torno dos mesmos segmentos: política, esporte, economia, polícia, sociedade e tem menos ou nenhum compromisso com a objetividade ou a informação. Sua validade, nunca a necessidade, dependerá da qualidade do texto em si.¹⁷

5 - Pensando no sentido dado às crônicas, como o senhor analisa a questão do hibridismo no livro *Quase memória*?

CHC: *Quase memória* é uma crônica, não uma história. É uma quase história.¹⁸ Quanto ao hibridismo acho que nesse caso que você quer saber, temos que considerar a linguagem e, aí, não posso negar que a literatura me cobra mais, por isso fiquei tanto tempo sem escrever ficção, não podia ser tão híbrido e despreocupado com a forma como no jornal.

6 - De todas as categorizações que o livro *Quase memória* já recebeu – romance, biografia do pai, autobiografia, autoficção –, qual delas lhe parece mais próxima à sua estratégia narrativa do livro?

CHC: O livro é quase qualquer coisa dessas que você citou. Qualquer ficção é uma autobiografia disfarçada.¹⁹ Eu adoro a memória disfarçada, como em Proust que narra não só fatos da sua biografia, mas também fatos inventados. Ele é um memorialista. E ainda dizem que esse gênero é subliteratura, imagina quem tem coragem de falar que Proust é um subliterato? É sempre aquela história: a pessoa está ali, vivendo, mas quer ser outra coisa. No caso de Proust, por exemplo, é notório que ele queria ser outra pessoa.²⁰

7 - Em entrevista concedida ao jornal *Rascunho* em 2009, o senhor afirma: “Vinte e três anos sem escrever (de 1972 e a 1995). Evidentemente, fui metabolizando muita coisa que acontecia na minha vida e, nesse particular, nesse período que passei sem escrever, meu pai morreu e eu fiquei com a impressão de que ele não tinha morrido.” *Quase memória* foi a concretização da morte do seu pai, uma forma de luto 10 anos após a partida dele? O senhor escreve para tentar entendê-lo? Para

¹⁶ Entrevista concedida à Roberto D’Ávila (CONEXÃO... 2016, não paginado) e no texto *A crônica como gênero do jornalismo e da literatura* (CONY, 2002, p. E16).

¹⁷ (CONY, 2002a, p. E16).

¹⁸ (PAIVA, 2015, não paginado)

¹⁹ (ESCRITORES..., 2016, não paginado)

²⁰ (PELLANDA, 2016, não paginado)

transformá-lo em personagem literário e imortalizá-lo? Para tentar compreender qual herança ele lhe deixou?

CHC: São muitas perguntas em uma só. Escrevi esse livro em vinte dias. Ele é um desabafo. Minha maior referência é meu pai. A verdade é que escrevo para tentar me entender, para saber quem sou eu a partir dele e quem continuo sendo sem ele. O curioso é que acho que não funcionou, como agora mesmo, que fui comprar um apartamento e fiquei pensando: “O que meu pai acharia deste apartamento?”. “Ele não gostaria, por causa disso, disso e disso.” “Então eu vou gostar”, pensei. E comprei o apartamento. Não vou dizer que meu pai era uma pessoa muito extravagante, mas era muito vital. Quando o Paulo Francis leu o livro, me disse assim: “Você escreveu um livro mostrando o desprezo que você tinha pelo seu pai”. Mas não era bem isso. No fundo, eu admirava o velho, mas eu tinha um pudor cretino que me impedia de dizer-lhe que reconhecia as suas obras cotidianas. Agora, pensando bem, acho que a minha escrita é para dizer isso a ele. *Quase memória* é um livro muito mais negativo que positivo porque meu pai era um ser obscuro, mas foi tido como se fosse um hino de amor, o que não é bem verdade.²¹

8 - Dando continuidade a pergunta anterior, seria uma forma de afiliação ou de desfiliação?

CHC: Sempre fui substituto do meu pai na vida. Só que ele era especializado em fazer coisas inúteis e eu era a sua plateia, submisso e deslumbrado. Há algo que me obriga a trabalhar porque ele não trabalhou. Quando penso: não preciso disso para viver, aí vem a maldição do meu pai. Ele me explorou terrivelmente uns dez anos. Só quando ele se aposentou, em 1952, é que assinaram minha carteira. Só depois da aposentadoria dele é que virei jornalista mesmo. Antes eu trabalhava para ele e por ele. Mas trabalhava bem porque eu achava que valia a pena. Tentando responder a mais uma de suas perguntas difíceis (risos), desfiliar talvez seja a consciência da lucidez que substitui a memória que eu deveria esquecer. Mas o pai ainda me toma pela mão e me leva pra conhecer onde nasce o sol, para comer sanduiche de salame e ver o balão roxo que sobe nas noites de junho. Essas noites que não acabam nunca, onde se torna inevitável adormecer, até que chegue amanhã, onde ele e eu faremos grandes coisas.²²

²¹ (PELLANDA, 2016, não paginado)

²² (PELLANDA, 2016, não paginado), (CONY, 2010b, p. 38-39) e (SANDRONI, 2013, p. 79).

9 - Gostaria que discorresse sobre a seguinte declaração (da mesma entrevista citada anteriormente): "Esse pavor de esbarrar com ele de repente foi o que me fez escrever o livro *Quase memória*". Escrever esse livro pode ter sido um truque que aprendeu com seu pai para se livrar do fantasma dele e de seus próprios medos? Quem sabe um acerto de contas?

CHC: "Daqui a pouco o pai vai passar por aqui". Sempre ouvi isso, até hoje escuto. E ele passava, fosse em qualquer lugar, ele surgia. Sempre apareceu sem aviso em todos os lugares que eu estivesse, e eu me habituei às aparições do pai nas igrejas, no cemitério e no embrulho da narrativa de *Quase memória*. Ainda é inevitável não esbarrar no pai. Ele continua surgindo magicamente, querendo fazer grandes coisas, sempre testando seus truques para me impressionar. Herdei dele alguns defeitos genéticos como a mentira e os truques, entre eles, o que considero o mais importante, me defender da memória. Então talvez esse seja o grande objetivo final do livro, conseguir me livrar do que ele me traz.²³

10 – É possível dizer que o livro *Quase memória* teria a função de desembaralhar o caminho difícil que existiu entre o senhor e o seu pai?

CHC: Sim, só não sei se funcionou. Ele, sempre querendo ser útil e necessário, querendo agradar, conseguiu apenas embaralhar meu caminho.²⁴ O pai me envergonhava. Quando eu estava no seminário me mandava cartas com o endereço de lá errado. Chamava-se São Joaquim da Arca e ele insistia em colocar Fazenda São Joaquim D'arc. Expliquei pra ele várias vezes, mas não adiantou, e eu preferi não criar atrito com ele por tão pouco.²⁵ Foram muitas as humilhações que ele me fez passar e acredito que meio intencionalmente, pois, para ele, parecia ser natural. Ele tinha uma capacidade muito grande de acreditar nele mesmo e tudo para ele era grandioso. Um cumprimento era uma homenagem.²⁶ Sou o resultado disso. Quando me olho bem pra dentro de mim, vejo o pedaço de cada monstro do qual foi feito o monstro geral.²⁷

²³ (CONY, 2010b, p. 240 e 276)

²⁴ (CONY, 2010b, p. 11)

²⁵ (CONY, 2010b, p. 15)

²⁶ (PELLANDA, 2016, não paginado)

²⁷ (CONY, 2010b, p. 139, 144 e 266)

11 - “O pai pensou melhor. Olhou-me fundo, avaliou o pião escalavrado e sebento que eu trazia como um troféu. E lançou a profecia que se realizaria pela vida afora: - Você nunca será alguém, meu filho”. (CONY, 2010a, p. 34). A partir deste trecho, retirado da crônica *O pião e a carrapeta*, escrever o livro *Quase memória*, tendo o pai como protagonista, seria uma forma de resignificar a memória em resposta ao que se queria provar a ele e, como ele, “fazer grandes coisas”?

CHC: Sempre penso que talvez eu não tenha dado grandes alegrias ao pai.²⁸ Naquela época eu ainda não o conhecia o suficiente, mas comecei a suspeitar o tipo de homem que era. De repente, tive vontade de escrever sobre um gigante que vinha todas as noites e me trazia bombons e balas. Um gigante que fazia coisas terríveis, que me amedrontavam, mas que eu gostava dele porque, no final de tudo, ele sempre tirava de um alforje de couro um brinquedo. Um gigante que apesar de morar tão longe nunca deixava de chegar, em horas estranhas, mas sempre chegando, porque sabia que eu precisava dele. Não posso negar que precisei dele para fazer grandes coisas, como este livro, que nem gosto tanto.²⁹

12 – No livro *A malaleta do meu pai*, o autor Orhan Pamuk fala do papel do escritor e de seu processo criativo. Para isso, utiliza como estratégia narrativa a malaleta preta deixada para ele por seu pai com conteúdo misterioso. Uma malaleta que, após a morte do pai, ele teve medo de abrir. Era o medo da memória. Gostaria que comentasse a semelhança com *Quase memória* e com o seu processo de criação, baseando-se em dois trechos do livro de Pamuk: “Agora vou falar o que esse peso significa. Ele tem o significado daquilo que toda pessoa cria quando fecha a porta e se refugia num canto, diante de uma mesa, para exprimir os seus pensamentos – o significado da literatura.” (PAMUK, 2007, p. 11). “Tudo isso deve nos lembrar que a escrita e a literatura estão intimamente ligadas a uma carência, no centro da nossa vida, e aos nossos sentimentos de felicidade e de culpa” (PAMUK, 2007, p. 37).

CHC: Eu prefiro mergulhar na lembrança dele, em tudo o que foi e quis ser. É uma fórmula covarde para fugir.³⁰ Depois de nove romances seguidos, fiquei 23 anos sem escrever. Cansei da máquina de escrever e quando a minha filha me deu um computador fiquei encantado. Logo que a Mila, minha cachorra morreu, eu fiquei

²⁸ (CONY, 2010b, p. 17)

²⁹ (CONY, 2016, não paginado)

³⁰ (CONY, 2010b, p. 194)

uma semana sem escrever, pedi para me mandarem embora da *Folha de S. Paulo* e encerrei o *Quase memória*. Quando meu pai morreu, eu escrevi uma crônica no mesmo dia. Enterrei meu pai e coloquei seu nome na lápide com letras simples, para Mila, eu mandei buscar mármore carrara. Foi a cadela que se apaixonou por mim, eu nunca gostei de nenhum animal e com ela tive 15 anos de uma paz que nem no seminário encontrei. Na verdade, eu nem sabia que gostava de meu pai porque ele foi, por muito tempo, num bom sentido, um grande malandro. Ele gostava de fazer coisas e ao mesmo tempo tinha um trabalho burocrático na sala de imprensa. O *Quase memória* quase foi um livro sobre o padre Cipriano. Dos 10 aos 18 anos, o padre Cipriano foi o homem mais importante da minha vida. Ele, assim como o pai, inventava coisas, mentia e era meio nazista. Fazia terrorismos e dizia que o Hitler iria inventar uma máquina que se aperta um botão e mata o Getúlio no Rio. Ele aparece nos dois primeiros capítulos do livro, mas depois eu vi que ele perdia para o meu pai que era ainda mais delirante. Então, comecei a descobrir que meu pai era um grande tipo, mas não contei todas as histórias dele que eu poderia contar.³¹

13 - O escritor e crítico francês Philippe Vilain questiona em seu artigo “A prova do referencial” (NORONHA, 2014a, p. 171): “Pensando bem, me pergunto se a autoficção não representa para mim uma forma de estenografia simbólica, uma linguagem também secreta com a qual eu poderia brincar e na qual eu poderia me dissimular à vontade; pergunto-me, na verdade, se, de certa maneira, a autoficção não é uma tentativa mais sutil de tornar meu ‘eu’ enigmático ou, pelo menos, dificilmente legível, e não uma tentativa de exibi-lo como pensam frequentemente os leitores.” O que o senhor pensa sobre isso?

CHC: O pai sempre ficcionalizou a realidade fazendo de um acontecimento uma grande história.³² Em se tratando do pai, tudo é possível. Ele não gostava da ficção escrita, mas era mestre no encanto da palavra falada. Ele inventava histórias de acordo com o tempo e a plateia. Quanto a isso, gostaria de ser impessoal e intransitivo, simples como a chuva que chove, mas precisaria ser uma terceira pessoa e acredito que é em busca dela que escrevo. Terceira pessoa que ainda não encontrei, mas insisto em continuar procurando.³³ Como no famoso filme *A morte do*

³¹ (HISTÓRIAS..., 2016, não paginado)

³² (CONY, 2010b, p. 169 e 172)

³³ (CONY, 1999, p. 17)

facínora, sobre a história do Velho Oeste, “se a lenda é mais interessante do que o fato, publique-se a lenda” e dane-se a verdade.³⁴ As lendas subrepujam a realidade. Quando eu escrevo, muitas vezes não dou bola para o rigor histórico e nem para o leitor. A gente vê o mundo de cada ângulo pessoal, o mundo é uma ficção, a própria criação do mundo é uma ficção, uma ficção péssima. A história do mundo se confunde com a nossa própria história e vice-versa. Não existe ficção por si só, porque criar uma ficção já é uma forma de criar um romance.³⁵

14 - No livro *Quase memória*, colocar no subtítulo a palavra “romance” foi uma escolha do senhor para assegurar uma recepção literária ou foi uma questão editorial? Ou nada disso?

CH: Em *Quase memória*, eu assumi uma dose de ficção, mas também tem muita memória. É uma contrafação. Por não ser um romance clássico eu o classifiquei assim, como quase. Eu não acredito em biografias³⁶ e acho a autobiografia sempre facciosa, tendenciosa. Mas é um ponto de referência, não é verdade? Não se pode negar que é um ponto de referência.³⁷ Afinal, o presente existe? Ele é uma antecipação da história e um patamar para o futuro, logo esse presente não representa a gente. O presente abastece o futuro e é a memória do passado, por isso ele não existe.³⁸ Por isso o romance, por isso a memória, por isso “os quases”.

15 - Nas narrativas em que o senhor evoca a memória familiar, a figura dos seus irmãos aparece muito pouco. Em *Quase memória*, o personagem do irmão médico tem uma pequena participação na história. No seu quinto romance, *Matéria de memória* (1962), no qual os personagens centrais narram suas memórias, há uma passagem que também chama a atenção nesse sentido: “O pai era bom quando se esquecia de ser cruel. Em período de calma chegava a ser carinhoso. Sempre que chegava do trabalho beijava a madrastra, vinha até nós. Envergonhado de nos beijar, passava a mão por nossas cabeças. O irmão, que nunca tivera aborrecimentos com ele, beijava-lhe o rosto. Eu apenas a mão. E sentia que qualquer coisa dentro de

³⁴ (RUY..., 2016, não paginado)

³⁵ (QUASE..., 2016, não paginado)

³⁶ (QUASE..., 2016, não paginado)

³⁷ (CONY, 2008 apud SILVA JUNIOR, 2012, p. 190)

³⁸ (QUASE..., 2016, não paginado)

mim gostava daquela mão cansada que acariciava a minha cabeça”. (CONY, 1973, p. 44). O senhor poderia falar sobre isso?

CHC: Bom, vamos lá! Éramos três irmãos, o pai, esclerosado, desmemoriado, a mãe, encarquilhada e misteriosa, uma mulher que nunca se soube o que ela pensava e queria. O irmão mais velho, perto dos 40 anos, estudou medicina, mas nunca deu uma injeção, nunca teve clientes, viveu à custa do dinheiro que nosso avô deixou e que continua dando até agora para uma vida comum, sem sacrifícios, mas sem deslumbramentos. Fui por oito anos o caçula e nunca perdi essa condição. Todos os esforços eram para o meu irmão, para se curar, para formar, para viajar. Ele era o mais velho e o que deu certo. O mais velho, médico, o preferido, era feliz e sustentava a família com dignidade.³⁹ Quando o pai morreu, ele se apoderou de um copo de alumínio amassado que tinha as minhas iniciais e que fora meu nos oito anos de seminário. Ele sempre teve prioridade para expor primeiro o que imaginava ser o melhor para cada situação. O meu irmão influía no pai, não era plateia submissa como eu. Meu irmão teve mais espaço na vida com meu pai, era o preferido dele, o mais próximo de suas necessidades e de seu interior. Não precisava ter mais lugar na minha literatura.

³⁹ (CONY, 2010b, p. 24, 60, 103, 115 e 233)

3 QUASE ESCRITA DE SI

Escrevo ficção e me dizem que é autobiografia, escrevo autobiografia e me dizem que é ficção, então já que sou tão débil e eles tão inteligentes, vamos decidir o que é ou não é.⁴⁰
Philip Roth
(tradução nossa)

Foi a partir do Romantismo que as narrativas de cunho íntimo, que privilegiam a expressão subjetiva do mundo interno do sujeito, ganharam valor literário. Elas não estão desarticuladas da realidade, uma vez que visam à repercussão dos acontecimentos sociais na interioridade do sujeito, com todos os seus sentimentos, desejos e frustrações.

Como propõe Philippe Gasparini (2014), Rousseau já observara, ao redigir suas *Confissões* (a história imaginada de seus pais e do amor entre eles que teria começado na mais tenra infância como uma pura fantasia), o quanto somos propensos a preencher nossas lacunas de memória para compor uma narrativa coerente, agradável e significativa:

Eu escrevia minhas *Confissões* [...] de memória; essa memória falhava com frequência ou só me fornecia lembranças imperfeitas e eu preenchia as lacunas com detalhes que imaginava como suplemento dessas lembranças, mas que não eram contrários a elas. (apud GASPARI, 2014, p. 197).

Entende-se que a narrativa autobiográfica tem como princípio que o autor realiza o desejo de narrar a experiência vivida, firmando um contrato cujo horizonte é, a princípio, a verdade. Sabe-se também que a linguagem literária, base da autobiografia, utiliza-se do imaginário no resgate dos fragmentos de suas memórias. Como afirma o escritor Bartolomeu Campos Queirós: “Revisitar o passado é muito difícil, porque ele vai ser sempre uma visita ficcional. O que me fez chorar naquele tempo, hoje me faz rir. O tempo muda a gente, troca a roupa do mundo.” (QUEIRÓS, 2007, p. 2).

É possível considerar essas narrativas de vida como um macrogênero, numa perspectiva em que memórias, confissões, biografias, autobiografias, entrevistas,

⁴⁰ “Escribo ficción y me han dicho que es autobiografía, escribo autobiografía y me han dicho que es ficción, por lo que ya que soy tan débil y son muy inteligentes, vamos a decidir lo que es o no lo es.”

diários, romances, autoficções, cartas, testemunhos, ensaios e os demais termos cunhados para os discursos íntimos se hibridizam, se entrecruzam. (LYSARDO-DIAS, 2014, p. 69).

Ao analisar os estudos da escrita de si é preciso, primeiramente, falar de Philippe Lejeune, criador do conceito pacto autobiográfico, em 1973. Esse pacto se estabelece quando é firmado um contrato de leitura entre autor e leitor, quando o autor, o narrador e o personagem principal possuem o mesmo nome, seja por indícios através de títulos, preâmbulos e prefácios que remetem ao nome desse autor assinado na capa, ou, ainda, por pistas que permitem ao leitor associar o narrador-personagem ao nome do autor.

Lejeune, em sua definição de autobiografia em *Le pacte autobiographique* (1975), determina-a como texto marcado por ser um relato primordialmente em prosa e por tratar da vida individual, constituindo-se na história de uma personalidade, na qual autor, narrador e personagem mantêm relação de identidade, por meio de um mesmo nome próprio.

Nessa categoria, não estão os textos de ficção em que o autor nega ou não afirma a identidade entre autor e personagem: “A autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada [...] não é um jogo de adivinhação, mas exatamente o contrário.” (LEJEUNE, 2008, p. 17). Importa ressaltar que essa afirmação foi revista, anos depois, pelo próprio Lejeune no estudo *O pacto autobiográfico (Bis)*.

O conceito de pacto autobiográfico foi a alternativa encontrada para o problema de estabelecer fronteiras entre os modos discursivos fictícios e os referenciais. Esse pacto pressupõe um compromisso duplo do autor com o leitor. De um lado, diz respeito à referencialidade externa que o texto enuncia, ou seja, o que se narra se apresenta como realmente acontecido e comprovável. Por outro lado, o autor deve convencer o leitor de que quem diz “eu” no texto é a mesma pessoa que assina a capa do livro e que se responsabiliza pelo que narra. Quem escreve se compromete a ser sincero e quem lê passa a buscar revelações que possam ser confirmadas fora do texto.

Depois de ter proposto uma primeira definição de autobiografia, em *L'autobiographie em France* (1971), Lejeune apresentou o pacto em suas publicações de 1973 e 1975. Nos anos seguintes, revisitou suas próprias teorias sobre o tema, inclusive modificando as primeiras conclusões apresentadas no texto *O pacto autobiográfico* (1975). Conforme mencionado acima, de acordo com

Lejeune, para que a autobiografia exista é preciso compreender a importante relação existente entre autor, narrador e personagem e a identidade entre eles. Essa identidade nem sempre é estabelecida de forma direta, enunciada pelo nome próprio do autor. Quando isso acontece, ou seja, o nome do personagem é fictício, diferente do nome do autor, a obra passa à categoria de “romance autobiográfico” e, a partir de semelhanças, por comparação com outros textos ou informações externas, o leitor pode suspeitar que haja uma identidade entre personagem e autor.

Em texto de 1980, ao retomar e ampliar a reflexão acerca da identidade na autobiografia, Lejeune (2008) oferece ao leitor o direito de decisão sobre a intenção do autor ao escrever uma obra e mostra que o que se entende como autobiográfico é historicamente variável. O modo de leitura passa a ser a discussão principal. Por exemplo, no século XIX, para Vapereau, não importa se houve a intenção do autor em contar a sua vida, sentimentos ou pensamentos de maneira secreta ou não, mesmo assim, a obra será autobiográfica.⁴¹ Passa-se a perceber que o único elemento real no pacto parece ser o leitor, pois a leitura sempre será ambígua e impossível de ser controlada. Durante esse processo de reflexão sobre contrato de leitura, Lejeune, no texto *O pacto autobiográfico (bis)*, reconhece a rigidez de seu conceito:

[...] concentrei-me nos elementos que à margem do texto fazem a diferença: o nome próprio e o contrato. [...] Assim, deixei de lado, em minha análise (embora figurassem em minha definição), outros elementos que, sem serem suficientes, são, entretanto, necessários para que um texto seja reconhecido como autobiográfico. Supervalorizei aparentemente o contrato e subestimei os três aspectos seguintes: o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando uma vida), as técnicas narrativas (em particular os jogos de vozes e de focalização) e o estilo. (LEJEUNE, 2008, p. 51).

Lejeune (2008) reconsidera a sua própria definição ao perceber ser de mais valia o estudo do paradoxo da autobiografia literária e sua duplicidade naquilo que pretende ser, ao mesmo tempo, discurso verídico e obra de arte, do que uma definição que descarta tudo o que leva o leitor ao campo do imaginário e exclui a preocupação estética. Ao acompanhar a trajetória de Lejeune, é possível perceber sucessivas releituras e reelaborações de seus próprios escritos e conceitos de

⁴¹ A partir da definição de autobiografia proposta por Vapereau em *Dictionnaire universel des littératures* (1876), Philippe Lejeune reconsidera seus conceitos em *O pacto autobiográfico*, retomando a reflexão a partir do estudo da recepção da obra. Vapereau vai ainda mais além tratando a autobiografia como um espaço para a fantasia, desobrigando o autor das confissões absolutas.

autobiografia e pacto autobiográfico, como em 1986, com *O pacto autobiográfico (Bis)*, e, em 2001, com *O pacto autobiográfico 25 anos depois*, como também em seu último livro *Autogenèse: les brouillons de soi II* (2013). Ampliando seus estudos, Lejeune reinventa o mecanismo do pacto autobiográfico no qual “a atitude de um autobiógrafo se define por uma busca pela verdade, por um engajamento que se reveste de uma responsabilidade social em torno daquilo que escreve”. (2013, p. 133). Para o autor, o que distinguiria a autobiografia é esse compromisso em testemunhar sobre a experiência vivida, mas considerando a ideia de que o autobiógrafo não é “alguém que diz a verdade, mas alguém que diz estar dizendo a verdade.” (LEJEUNE, 2013, p. 133). Lejeune, em *Autogenèse* (2013), se dedica a três questões centrais: de que maneira a crítica genética pode abordar os diários; como pensar a ideia de encerramento de um diário; o diário e suas relações com a ficção, a autoficção e autobiografia.

Ao considerar irrelevante a questão da busca pelo gênero mais verdadeiro, autobiografia ou romance, Lejeune afirma que: “Nem um nem outro: à autobiografia faltariam a complexidade, a ambiguidade etc; ao romance, a exatidão.” (2008, p. 43). O melhor, segundo o autor, seria pensar um em relação ao outro e o espaço no qual se inscrevem. “Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um ‘espaço autobiográfico’.” (LEJEUNE, 2008, p. 43).

Para que se crie um espaço autobiográfico, segundo Lejeune, é proposta uma forma indireta de pacto autobiográfico, o pacto fantasmático, no qual o leitor é chamado a ler os romances do autor não somente como ficções, mas como se rondasse ali um fantasma do autor, que revelará verdades do indivíduo. Esse espaço autobiográfico só existe caso o autor tenha publicado, para além do texto ficcional, textos autobiográficos, relatos e entrevistas que o revelem.

Para compreender um pouco mais desse universo, a crítica Nora Catelli utiliza uma alegoria, a do ator e sua máscara, para definir o conceito de espaço autobiográfico:

O espaço autobiográfico seria equivalente à câmara de ar que se forma entre o rosto e a máscara: não existiria completamente neste “eu” que narra sua história, nem na moldura que usa para narrá-la. A máscara que cobre o rosto estaria submetida a um regime de não correspondência, pois não mantém uma relação de semelhança com o que está oculto. A partir deste vazio deformado impõe-se a ordem do relato que, no máximo, só mantém com a realidade vivida, uma presunção de semelhança ou analogia. (1991, p. 17).

A partir da reflexão de Catelli, é possível pensar que a presença da primeira pessoa autobiográfica é uma das questões presentes na prosa literária, e que Diana Klinger analisa ao afirmar que o paradoxo que articula o espaço autobiográfico diz respeito à relação do texto com o autor, “como metáfora de uma das questões que atravessa uma zona da prosa literária, [...] marcada pela presença problemática da primeira pessoa autobiográfica” (KLINGER, 2006, p. 19). Segundo ela, essa marca é uma vertente que aparece na narrativa universal. Para ela, as possibilidades de diálogo com o eu abrem espaços de experiência social e privada. Os pensamentos, devaneios, fantasias e ações são problematizados, referindo-se a um mergulho em si mesmo.

Não sendo possível à escrita expressar integralmente a realidade, seria, então, um discurso totalmente desvinculado da realidade? Na visão do crítico Wander Melo Miranda:

Parece não haver motivo suficiente para uma autobiografia, se não houver uma intervenção, na existência anterior do indivíduo, de uma mudança ou transformação radical que a impulsiona ou justifique. Se a mudança não afetou diretamente a vida do narrador, a matéria apta a tornar-se objeto de uma narração limitar-se-ia à série de eventos exteriores, mais condizentes à efetivação de “história”, que prescinde de um narrador em primeira pessoa. (1992, p. 31).

Segundo o estudioso, ao contrário, eventos externos provocam uma modificação interna do indivíduo e essas alterações proporcionam a base para uma narrativa que se utiliza do eu como sujeito e como objeto. Miranda ressalta que: “[...] a importância da experiência pessoal estabelece a legitimidade do eu e autoriza-o a tomar como tema sua existência pretérita.” (1992, p. 31).

É nesse espaço de posicionamento do sujeito frente a si mesmo que a questão autobiográfica se institui como tentativa de dar conta de sua existência, de sua constituição e no que tem pretensão de se tornar. É uma escrita que tem como objeto o próprio sujeito em análise, isto é, em uma autoanálise da história de uma vida, a vida do próprio narrador. Apesar do aval de sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto essa passagem, de acordo com Miranda (1992, p. 30).

Serge Doubrovsky, desafiado pelo pacto autobiográfico de Lejeune, escreve uma obra sobre si mesmo, *Fils* (1977), em que firma um pacto ficcional, utilizando-se do seu próprio nome, trazendo à cena o neologismo “autoficção”. Doubrovsky

considera a autoficção como a escrita do presente, diferentemente da autobiografia ou do romance autobiográfico, que, segundo ele, se referem ao passado de quem escreve. Além disso, na visão do crítico, a autoficção engaja diretamente o leitor, como se o autor quisesse compartilhar com ele suas obsessões históricas. O autor propõe, ainda, a ideia de escrita de si descentrada e fragmentada, com sujeitos instáveis por meio de artifícios textuais e difere textos cujo pacto, ambíguo, combina referencialidade — pela coincidência entre o nome do autor, narrador e personagem — e ficção — por um contrato de leitura que se afirma como romanesco.

A nova noção doubrovskiana mescla o discurso ficcional e a autobiografia, ficções de si e do outro. Para o teórico francês, a autoficção é o caminho para tentar remodelar por escrito as experiências de sua própria vida: “é literalmente e literariamente uma reinvenção” (DOUBROVSKY, 2015, p. 64, tradução nossa),⁴² já que, de acordo com o autor, a reprodução de uma vida não é possível, pois:

[...] o projeto de se escrever muda também a sintaxe de uma língua. Existem buracos, espaços em branco, lacunas como na mente, e bruscamente não se sabe mais como os pensamentos se encadeiam. Tentei estilisticamente chegar a esse movimento associativo. Associando as palavras, tentava recriar, não transcrever. Repito que nenhuma autobiografia nem autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Isso não é possível. A vida é vivida no corpo; o outro é um texto. (DOUBROVSKY, 2015, p. 63, tradução nossa).⁴³

Para Doubrovsky, tanto na autobiografia quanto na autoficção, o escritor reconfigura fragmentos de vida e os reinsere em um texto. Há primazia absoluta do texto em escrever sobre a experiência. A experiência dá o impulso, mas, o que permanece, em última análise, é o texto que o leitor vai ler. O escritor explica: “você não lê a vida, lê um texto.”⁴⁴ (DOUBROVSKY, 2015, não paginado, tradução nossa).

Roland Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), ao anunciar como gostaria de ser biografado, idealiza a sua vida escrita em espaços vazios, como a de Proust ou como um filme antigo, sem palavras, apenas com imagens entrecortadas e

⁴² No original: “C'est littéralement et littérairement une reinvention.”

⁴³ No original: “le projet de s'écrire change aussi la syntaxe d'une langue. Il y a des trous, des blancs, des béances, comme dans l'esprit, et brusquement on ne sait plus comment s'enchaînent ses pensées. J'ai essayé stylistiquement de retrouver ce mouvement associatif. En associant les mots, j'essayais de recréer, je ne dis pas de retranscrire. Encore une fois, aucune autobiographie ni aucune autofiction ne peut être la photographie, la reproduction d'une vie. Ce n'est pas possible. La vie se vit dans le corps; l'autre, c'est un texte.”

⁴⁴ No original: “On ne lit pas une vie, on lit un texte.”

descontínuas. Cria o conceito de biografema⁴⁵, que “pertence ao campo do imaginário afetivo” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 10), no resgate subjetivo da lembrança:

[...] Se fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: 'biografemas', cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra [...]. (BARTHES, 2005, p. 17).

Na análise de Eneida Maria de Souza, o biografema “responde pela construção de uma imagem fragmentaria do sujeito, liberando-o de um destino esquematizado, sem espaços vazios” (2002, p. 113.). Segundo a pesquisadora, não se acredita mais em um estereótipo da totalidade, tampouco no relato de vida como registro fiel e autocontrolável.

Para Philippe Gasparini (2014), no que diz respeito à poética, a questão da autoficção tem o mérito de reavivar a reflexão e alimentar um debate fascinante e apaixonado sobre as limitações da literatura, a teoria de gênero e os critérios de literalidade. O texto resultante oferece dois contratos conflitantes que levam o leitor para uma caçada em busca de pistas de referencialidade e ficcionalidade. Essa é a estratégia de trabalho de escrita.

Gasparini também propõe que os textos autoficcionais não estabelecem de fato um “novo tipo de contrato”, em relação ao romance autobiográfico. Segundo ele, a maioria das autoficções mobiliza “estratégias de ambiguidade” que as inscrevem na tradição do romance autobiográfico, “mesmo se o herói-narrador tem o nome do autor, pois essa homonímia funciona somente como um indício suplementar de referencialidade, suscetível de ser contrabalançado por indícios de ficcionalidade

⁴⁵ Latuf Isaias Mucci esclarece: “O neologismo “biografema” passou a fazer parte da teoria literária, inserindo-se na crítica como aquele significante que, tomando um fato da vida civil do biografado, *corpus* da pesquisa ou do texto literário, transforma-o em signo, fecundo em significações, e reconstitui o gênero autobiográfico através de um conceito construtor da imagem fragmentária do sujeito, impossível de ser capturado pelo estereótipo de uma totalidade. Mais tarde, em 1980, o semiólogo francês define, em *A câmara clara*, seu novo neologismo: “(...) Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de 'biografemas'; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (p. 51). O biografema será, pois, um fragmento que ilumina detalhes, preenche de um “infra-saber”, carregado de, barthesianamente falando, certo fetichismo, que vem a imprimir novas significações no texto, seja ele narrativo, crítico, ensaístico, biográfico, autobiográfico, no texto, enfim, que é a vida, onde se criam e se recriam, o tempo todo, “pontes metafóricas entre realidade e ficção”. (MUCCI, 2016, não paginado).

igualmente convincentes.” (GASPARINI, 2014, p. 204-205).

Jean-Louis Jeannelle em sua pesquisa sobre o mesmo tema, sustenta que a autoficção se apropriou da fórmula do romance autobiográfico e cita Colonna e Gasparini: "Vincent Colonna descrevia, no mesmo ano, o romance autobiográfico como 'uma das ilhotas da fabulação de si', Gasparini fazia, da autoficção uma categoria contígua ao romance autobiográfico, mas de extensão mais restrita." (2014, p. 140).

Ainda, segundo Gasparini, o aparecimento da palavra autoficção está localizado no contexto de um desejo crescente de autores de publicar autobiografias cuja qualidade artística possa ser reconhecida. O crítico analisa que não há diferença da autoficção para a autobiografia ou o romance autobiográfico, em termos de análise interna do texto, mas há em termos de recepção de contrato de leitura. O mesmo pensamento é compartilhado por Lejeune e Jeannelle. Gasparini cita Doubrovsky: "A autoficção é a ficção que decidi, como escritor, produzir de mim mesmo e para mim mesmo, incorporando a ela, no sentido pleno do termo, a experiência da análise, não somente no que diz respeito à temática, mas também na produção do texto". (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014a, p. 191). Gasparini reforça que para Philippe Lejeune, Gérard Genette e, sobretudo, para Vincent Colonna, o neologismo "autoficção" significava a própria ficção. Em outras palavras, uma projeção do autor em situações imaginárias.

Sébastien Hubier (2003) contribui com a análise de que a autoficção surgiu como uma tentativa de sanar os impasses da autobiografia. A autoficção, para Hubier, é uma escrita que coloca em cena o desejo do autor, mais ou menos disfarçado, de dizer, ao mesmo tempo, todos os "eus" que o constituem.

Desde 1999, Doubrovsky define a autoficção como uma autobiografia pós-moderna. A proposta doubrovskiana reconhece a ambivalência do sujeito e a mobilidade do vivido, insere o discurso do eu no espaço lúdico e transitório que entrelaça os gêneros referencial e ficcional, verdade e invenção, realidade e imaginação. A autoficção é também uma escrita que não acredita mais na recapitulação histórica e fiel dos acontecimentos, mas, sim, em uma atualização do que aconteceu.

Doubrovsky postula que a autoficção, enquanto variante pós-moderna da autobiografia, não acredita mais na possibilidade de escrita autobiográfica à maneira da escrita autobiográfica moderna, do modelo rousseaniano. Para ele, ela é a

descrença em uma verdade literal e na autenticidade de uma experiência posta em relato. O discurso subjetivo e circunscrito à esfera da memória é falível e, por isso, Doubrovsky aposta na “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória, ou seja, na autoficção”. (DOUBROVSKY apud MARTINS, 2011, p. 194).

Philippe Gasparini, em uma palestra na Universidade de Lausanne, em 9 de outubro de 2009, observou que, o que representa a autobiografia pós-moderna, assim intitulada por Doubrovsky, são as condições que alguns textos apresentam. Segundo o palestrante, pode-se agrupar esses critérios autoficcionalizantes em três categorias e essas condições acabam por limitar que grande parte da literatura contemporânea se adeque ao conceito de Doubrovsky. A primeira categoria diz respeito aos indícios de referencialidade: o autor se compromete a só contar os fatos e acontecimentos estritamente reais, expondo-se e assumindo os riscos de sua empreitada. Já a segunda prevê o estabelecimento de um pacto romanesco, através da etiqueta genérica “romance” e da preferência pelo presente da narração. Trata-se, para Doubrovsky, de uma estratégia para prender o leitor. A terceira tem a ver com o próprio trabalho textual: a busca de uma forma original de narrativa que trace uma reconfiguração não linear do tempo “(por seleção, intensificação, estratificação, fragmentação, interferências...)” e de uma escrita que vise o que Doubrovsky chama de “verbalização imediata” (GASPARINI, 2014, p. 194-195) e que para ele, “distingue a autoficção [...] acima de qualquer consideração” (DOUBROVSKY, 2016, não paginado, tradução nossa)⁴⁶.

Isso significa, para Doubrovsky, o abandono do que considera o estilo clássico da autobiografia, na qual o narrador é “perfeitamente consciente das menores nuances de sua experiência e que busca transcrevê-las através dos procedimentos da sintaxe” (2016, não paginado, tradução nossa)⁴⁷, em favor de um estilo que transcreva “uma relação bem mais imediata com a brutalidade das palavras, das cenas, das lembranças” (2016, não paginado, tradução nossa)⁴⁸.

Segundo Jovita Maria Gerheim Noronha (2014a), Doubrovsky insiste na elaboração ficcional da narrativa, na criação de um pacto, a seu ver, mais apropriado para essa variante pós-moderna da autobiografia. Esse seria um pacto oximórico:

⁴⁶ No original: “Ce qui distingue l'autofiction pour moi, avant toute autre considération. ”

⁴⁷ No original: “L'écriture autobiographique est celle d'un narrateur parfaitement conscient des moindres nuances de son expérience et qui cherche à les transcrire par les procédés de la syntaxe.”

⁴⁸ No original: “Tandis que dans l'autofiction il y a un rapport beaucoup plus immédiat à la brutalité des mots, des scènes, des souvenirs [...]”

uma narrativa em que “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional.” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014a, p. 13). A pesquisadora chama a atenção para o fato de que é possível perceber, nessa definição, de Doubrovsky que “o ficcional não é compreendido como fictício, como pura invenção, mas como mobilização de estratégias narrativas tomadas de empréstimo do romance moderno e contemporâneo” (NORONHA, 2014a, p. 13).

Já Hubier propõe que esse pacto oximórico: “alivia o autor do pacto autobiográfico e da ilusão de autenticidade do relato sobre a experiência pessoal.” (apud MARTINS, 2001, p. 186). Hubier afirma que um dos privilégios da autoficção, fundado sobre um pacto oximórico, seria:

[...] a possibilidade de falar, por ela, de si mesmo e dos outros sem nenhuma forma de censura, de entregar todos os segredos de um *eu* variável, polímorfo, e de se afirmar livre finalmente de ideologias literárias aparentemente defasadas. Ela oferece ao escritor a oportunidade de experimentar a partir de sua vida e de sua ficcionalização, de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. (2003 apud MARTINS, 2001, p. 161).

A autoficção não é a única sucessora da autobiografia tradicional. Novas variações de escritas e diálogos contemporâneos sobre essa temática têm sido discutidas. Dentre os diversos conceitos que servem como base para os estudos das escritas do eu é possível falar ainda em “autonarração”. Arnaud Schmitt, em *La perspective de l'Autonarration* (2007), aponta que o termo autonarração não substitui a autoficção, mas incluiu, restaurando, assim, o neologismo de Doubrovsky, o componente de ficção, indicando claramente que uma série de elementos de autonarrativa foram reimaginados pelo autor. Para Schmitt, os termos se diferenciam uns dos outros “no mínimo, em três pontos: a fragmentação, o metadiscorso, a alteridade” (apud GASPARINI, 2014, p. 216). A intenção dos autores não é relatar toda a sua vida, nem justificá-la ou traçar uma imagem fiel, mas, sim, trabalhar com fragmentos e interpretá-los, por meio de uma escrita de experiência.

Contrariando as tendências até aqui apresentadas no diálogo e na construção de vários autores sobre o neologismo autoficção, o termo autonarração, para o francês Arnaud Schmitt, é uma alternativa conceitual que ele justifica por quatro razões. Em primeiro lugar, a certeza de que a crítica já avançou e que os dois termos não podem mais se sobreporem. Em seguida, a autonarração “oferece uma ilusão de proximidade” (SCHMITT, 2007, p. 76), deixando as áreas de enunciação

distintas e procurando dissolver o hibridismo autoficcional. Na terceira, essa postura híbrida elimina "a eterna questão da verdade" (apud GASPARINI, 2014, p. 189), já que a autoficção tende a deixar de lado algumas responsabilidades éticas sob o pretexto de ficção. De acordo com Schmitt, a autonarração permite "assumir essa responsabilidade" (2007, p. 77), fornecendo ao leitor um "contrato de leitura claro que obriga o autor a assumir a narração completa da realidade" (2007, p. 78). Finalmente, a autonarração visa aumentar a visibilidade da escrita autobiográfica muitas vezes, injustamente, acusada de "conformidade e pobreza formal" (SCHMITT, 2007, p. 79). A autonarração, ainda de acordo com Schmitt, é considerada como "uma autobiografia apresentada em forma literária" (2007, p. 78).

Jean-Louis Jeannelle, em seu artigo "*D'une gêne persistante à l'égard de l'autofiction*", afirma que o termo autonarração surgiu da dificuldade de teóricos chegarem a um acordo sobre uma definição do gênero:

"Autonarração" e "romance autobiográfico contemporâneo" são termos que tentaram, nesses últimos tempos, substituir a palavra autoficção, pois a escrita de si é, historicamente, propícia aos "conflitos de vizinhança". Trata-se, então, para o crítico pensar a desproporção entre "o investimento polêmico" em torno do gênero e o "rendimento conceitual" para chegar ao ponto de propor "sair das polêmicas nascidas da noção de autoficção, das quais não podemos esperar senão uma confusão crescente [...] para reinscrevê-la na história longa e complexa das maneiras como os próprios escritores tentaram distorcer o pacto que se esperava deles". (2011 apud GENON, 2011, não paginado, tradução nossa).⁴⁹

Torna-se necessário rever também a questão no contexto latino-americano. Jorge Luis Borges, em *Esse ofício do verso* (2000), sustenta que a literatura é, por si, autobiográfica. O escritor argentino afirma haver algum descomprometimento com a perspectiva histórica ao se propor tal máxima, posto que não apenas o próprio surgimento da literatura como uma linguagem com especificidade é recente (dataria, de acordo com Foucault de 1987, dos fins do século XVIII), mas também a percepção comum de que a literatura expressa a interioridade de um sujeito que fala de si por meio figurado constitui-se durante a época romântica. Torna-se necessário dizer que o homem de que fala Borges é não é o sujeito histórico, de tal modo que a

⁴⁹ No original: " 'Autonarration', 'roman autobiographique contemporain' sont autant de termes qui ont tenté ces derniers temps de se substituer au mot autofiction car l'écriture de soi est historiquement propice aux 'conflits de voisinage'. Il s'agit alors pour le critique de s'interroger sur la disproportion entre l' 'investissement polémique' autour du genre et le 'rendement conceptuel' pour en venir à proposer de 'sortir des polémiques nées de la notion d'autofiction, dont nous ne pouvons attendre qu'une confusion accrue [...] pour la réinscrire dans l'histoire longue et complexe des manières dont les écrivains ont eux-mêmes tenté de biaiser le pacte que l'on attendait d'eux' "

literatura seria o registro e a leitura do percurso realizado por esse sujeito em sua aventura no mundo:

Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. Claro, em minhas histórias (dizem que devo falar sobre elas) há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias deviam sempre ser contadas com certo quinhão de inverdade. Não há satisfação em contar uma história como realmente aconteceu. (BORGES, 2000, p. 120-121).

Diana Klinger problematiza as escritas de si, tratando-as como um paradoxo do final do século XX: “entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ escrita”. (2007, p. 26). Klinger discute e defende o que Paul de Man já havia sinalizado em 1979: a não categorização da autobiografia e da autoficção como gêneros, tratando-as como uma “figura de leitura ou de entendimento” (2007, p. 39) presentes em todo texto. Afirma, ainda, que “toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe” (KLINGER, 2007, p. 39). Para Paul de Man:

Transformar a autobiografia em um gênero a eleva acima do status literário de mera reportagem, crônica ou memória e lhe confere um lugar, ainda que modesto, entre as hierarquias canônicas dos maiores gêneros literários. [...] A autobiografia, então, não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos textos.[...] Mas, assim como parecemos afirmar que todos textos são autobiográficos, devemos dizer que, do mesmo modo, nenhum deles o é ou pode ser. As dificuldades de definição genérica que afetam o estudo da autobiografia repetem uma instabilidade inerente que desfaz o modelo tão logo ele é estabelecido. (MAN, 1984, não paginado).

O escritor e teórico Silviano Santiago (2008) também discute os discursos autobiográficos e autoficcionais, os limites de ambos e a sua possível hibridização. Para o crítico, a autoficção, sobretudo, “é a mentira, ou a ficção, que narra poeticamente a verdade ao leitor [...]. O sujeito ressemantizava o sujeito pelo discurso híbrido.” (2008, p. 176). Nas palavras de Santiago: “[...] a ficção nos aproxima muito mais da verdade do que o mero relato sincero do que aconteceu” (2002, p. 40). Nesse aspecto, a ficção seria superior ao discurso autobiográfico, pois o escritor não tem como prioridade contar sua vida, mas elaborar um texto artístico, no qual a sua vida é uma matéria contingente.

Em artigo publicado em 1991, Verena Alberti analisa a posição do sujeito na produção de narrativas autobiográficas e estabelece uma comparação entre

narrativa autobiográfica e narrativa ficcional. Segundo a autora, o escritor, ao produzir a sua obra, vivencia uma tensão entre o que é real e o que imaginário. Assim, ao mesmo tempo em que o imaginário permite a transformação do escritor em personagens que nada têm a ver com ele, essa transformação é alimentada pela refração de sua experiência pessoal:

Desse modo, o “eu” do escritor na narrativa ficcional se dissipa no espaço aberto pelo ângulo de refração, permitindo ao escritor “irrealizar-se enquanto sujeito”, “inventar-se em múltiplas possibilidades”, “inserir-se no outro de si mesmo”. E, no extremo dessa “movência” do eu, é dada ao escritor (e ao leitor, que também se transporta para o imaginário) a possibilidade de chorar pela morte de um personagem, como se estivesse sendo “possuído” por, ou se “metamorfoseando” em sua criação. (ALBERTI, 1991, p. 74).

Essa aventura teórica da autoficção ocupa atualmente questões de poética de gênero, discussões acadêmicas, extrapolando-se em discursos críticos e midiáticos. Ainda não há um consenso sobre tal, mas, sim, um caminho aberto e possíveis perspectivas de se traçar contornos sobre as próprias noções de identidade e de verdade que compõem as escritas de si.

4 QUASE ROMANCE

O romance devora hoje todas as formas:
estamos quase obrigados a passar por
ele.
Marguerite Yourcenar

O advérbio “quase” pode ser lido como uma justificativa daquilo que não foi feito, que foi deixado para lá ou que não foi realizado. Pode ser, ainda, aquela tentativa frustrada de chegar muito perto de um objetivo e, por motivos diversos, ter o resultado interrompido. Significa, também, a falta de certeza ou a preferência pela indefinição e negação de um único rótulo.

Foi com esse advérbio que Carlos Heitor Cony criou *Quase memória: quase romance*. Ao empregá-lo como título de sua obra, o autor permite que o “quase” seja lido, por um lado, como sinal de incompletude de seu discurso e, por outro, como sinal de uma possível completude. Compreende-se que o texto é incompleto enquanto memória dele próprio, mas quase completo enquanto memória do pai, já que a memória estará sempre por ser revista em diferentes tempos e situações.

O “quase” pode ser percebido na tortura do incompleto, na dor do que poderia ter sido e não foi. É o que evoca o poema intitulado *Quasi*, de Mário de Sá-Carneiro:

Um pouco mais de sol – eu era brasa,
Um pouco mais de azul – eu era além.
Para atingir, faltou-me um golpe de asa...
Se ao menos eu permanecesse aquém...

Assombro ou paz? Em vão... Tudo esvaído
Num grande mar enganador de espuma;
E o grande sonho despertado em bruma,
O grande sonho – ó dor! – quase vivido...

Quase o amor, quase o triunfo e a chama,
Quase o princípio e o fim – quase a expansão...
Mas na minh'alma tudo se derrama...
Entanto nada foi só ilusão!

De tudo houve um começo ... e tudo errou...
— Ai a dor de ser — quase, dor sem fim...
Eu falhei-me entre os mais, falhei em mim,
Asa que se lançou mas não voou...

Momentos de alma que, desbaratei...
Templos aonde nunca pus um altar...
Rios que perdi sem os levar ao mar...
Ânsias que foram mas que não fixei...

Se me vagueio, encontro só indícios...
 Ogivas para o sol — vejo-as cerradas;
 E mãos de herói, sem fé, acobardadas,
 Puseram grades sobre os precipícios...

Num ímpeto difuso de quebranto,
 Tudo encetei e nada possuí...
 Hoje, de mim, só resta o desencanto
 Das coisas que beijei mas não vivi...

Um pouco mais de sol — e fora brasa,
 Um pouco mais de azul — e fora além.
 Para atingir faltou-me um golpe de asa...
 Se ao menos eu permanecesse alguém...
 (2004, p. 146-147)

No poema, o sujeito poético assume a responsabilidade pelo fracasso de uma vida sonhada e não vivida ou vivida apenas pela metade. Em um balanço frustrado da sua vida, ele se vê diante do quase do seu passado que se reflete no presente. Com muitas reticências, o que pode significar sua desilusão, os versos são o retrato melancólico do significado dado à palavra “quase”.

Assim como no *Quasi* de Sá-Carneiro, *Quase memória: quase romance*, de Cony, parece representar o desejo de atingir um ideal e, por outro lado a justificativa da possibilidade de frustração desse desejo. A dor de quase ser de Sá-Carneiro pode ser comparada a necessidade de Cony de nomear a obra de “quase romance”, como uma forma de não garantir nem a verdade, nem a mentira sobre si mesmo, já que é constante a preocupação do autor em achar que a sua vida pode não ser interessante aos outros.

Cony justifica os “quases”, no que chamou, no prefácio do livro, de *Teoria geral do quase*, e explica que essa obra determina no termo “quase” sua condição intermediária, pois:

[...] oscila, desgovernada entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção [...] 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 repetindo o anti-herói da história, não existem coincidências, logo, as semelhanças, por serem coincidências, também não existem. (CONY, 2010b, p. 7).

A partir do que define o autor de seu próprio tecer narrativo, é quase impossível que a obra seja enquadrada em um único gênero literário. Pode-se dizer que eles se alternam entre pequenas crônicas do cotidiano, narrativa memorialística, autobiográfica e biografia.

Como analisou Roniere Menezes:

O projeto memorialístico do livro descarta uma História canônica, calcada na "verdade" documental dos grandes acontecimentos político-sociais. Há, antes, uma semelhança da ficção com a História da vida cotidiana, das pessoas comuns, dos papéis familiares, das pilhérias sobre os governantes etc. (2000, p. 156).

Se, de um lado, há dados que certamente traduzem alguma verdade sobre o pai Ernesto Cony e o filho Carlos Heitor Cony, existe um discurso anedótico e um eu literário, um narrador subjetivo, que revelam o trato ficcional da linguagem. Possíveis verdades são romanceadas por meio da narrativa do autor.

Diante dessas múltiplas linguagens, o autor instiga seu leitor a analisar suas estratégias na trajetória dessas construções narrativas ao fazê-lo imaginar se a história contada é quase a sua, quase a do seu pai ou quase a do jornalismo impresso carioca.

4.1 O DISCURSO LITERÁRIO

Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador.
Clarice Lispector

Diante de um escritor e jornalista de escrita múltipla como Cony, faz-se necessária a reflexão de alguns pontos fundamentais de distinção entre o discurso jornalístico e o discurso literário.

Para responder à pergunta que permanece em constante discussão – o que é literatura ou quando é literatura? Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (2001), percorre e analisa a evolução do que se entende por texto literário. De acordo com o autor, para que haja literatura, cinco elementos interdependentes são indispensáveis: um autor, um livro, um leitor, uma língua e um referente ou estilo (COMPAGNON, 2001, p. 26), além de outros aspectos: o dinâmico, a história e o estático, o valor e a crítica.

Compagnon faz um percurso histórico e afirma que a noção clássica de literatura, desde o início do século XIX, é ampla. Todos os livros de uma biblioteca,

inclusive livros de história, ciências, filosofia eram considerados literatura e era comum que fosse feita a associação entre literatura e cultura.

No sentido moderno, a literatura passa a ser, segundo ele, inseparável do romantismo, da prosa dramática, da poesia lírica e do nacionalismo. Supõe-se, então, à noção de que literatura são os grandes autores: “Nova tautologia: a literatura é tudo o que os escritores escrevem.” (COMPAGNON, 2001, p. 33). Criase a noção de cânone, de valor e de hierarquização, por meio de um critério romântico da relatividade histórica e universal. O autor faz uma crítica a essa visão que nega o valor do restante dos romances, poemas e de outros gêneros:

Dizer que o texto é literário subentende sempre que um outro não é. O estreitamento institucional da literatura no século XIX ignora que, para aquele que lê, o que ele lê é sempre literatura, seja Proust ou fotonovela, e negligencia a complexidade dos níveis de literatura (como há níveis de língua) numa sociedade. (COMPAGNON, 2001, p. 33).

O teórico analisa pensamentos como o humanista, que acredita que a experiência literária proporciona um conhecimento de mundo e dos homens. Foi no período do humanismo, entre a Idade Média e o Renascimento, que surgiu a burguesia e, em consequência, a divisão de classes e de poder, entre ricos e pobres. A literatura humanista privilegiava uma visão de classe particular: a burguesa e seu idealismo. A hipótese humanista, que influenciou a literatura da época, é que, se nunca tivéssemos lido ou ouvido uma história de amor, seríamos capazes de experimentar a paixão? Por essa visão, a subjetividade moderna desenvolveu-se com a ajuda da literatura e o leitor, no idealismo burguês, passou a ser um homem livre na sua experiência de ler o outro e, assim, atingiu o universal.

Essa visão tradicional perdeu espaço com o surgimento da imprensa no século XVII e, sobretudo, com a entrada da crítica marxista que vinculou literatura e ideologia e utilizou-se da literatura como instrumento de produção de um consenso social: “Do ponto de vista da função, chega-se também a uma aporia: a literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo.” (COMPAGNON, 2001, p. 37).

A ficção, segundo ele, enquanto condição, modelo ou definição da literatura perdeu força a partir da metade do século XVIII, quando a crítica formalista encontrou seu fim em si mesma, em oposição à linguagem instrumental, utilitária, comum ou cotidiana: “O uso cotidiano da linguagem é referencial e pragmático, o

uso literário da língua é imaginário, estético. A literatura explora, sem fim prático, o material linguístico. Assim se enuncia a definição formalista de literatura.” (COMPAGNON, 2001, p. 40).

Compagnon pretende ultrapassar a necessidade de se definir literatura e afirma que os textos literários são aqueles consumidos pela sociedade sem uma busca pelo seu contexto de origem, ou seja, que a sua significação não deve ser reduzida a sua enunciação inicial: “É uma sociedade que, pelo uso que faz dos textos, decide se certos textos são literários fora de seus contextos originais.” (COMPAGNON, 2001, p. 45). A questão de origem deve, então, ser revista: “pois restitui o texto à não-literatura, revertendo o processo que fez dele um texto literário.” (COMPAGNON, 2001, p. 45). A contextualização histórica e a noção de estilo, as variações linguísticas, a forma ou conteúdo, não são, senão, diferenças de significação. O que afirma Compagnon é que não há diferença de natureza entre um soneto ou uma frase publicitária a não ser a sua complexidade. Acrescenta que: “a literatura é uma inevitável petição de princípio. *Literatura é Literatura*, aquilo que as autoridades (os professores, os editores), incluem na literatura.” (COMPAGNON, 2001, p. 46).

Tomando essas reflexões para o entendimento do texto literário, também é importante tratar da sua leitura, da maneira como uma obra afeta o leitor e a possibilidade que o leitor tem de produzir um texto paralelo e inédito que representa o seu posicionamento em relação ao que outras vozes lhe falam.

O leitor também cria uma totalização semelhante, pois, a partir da experiência de vida do autor do texto literário é possível que se identifique com o conteúdo elaborado e encontre semelhanças, diferenciações com sua existência e reconheça seu valor literário.

Nessa interação leitor e obra, também é possível que o leitor identifique que o texto literário contém “vazios” que, durante o ato da leitura, demandam que sejam decifrados. (ISER, 1999, p. 73). O texto literário é, então, caracterizado pela sua incompletude e a literatura se realiza na leitura. Essas situações implícitas são fundamentais no processo de interação, pois representam quebras das conexões textuais e apontam para o leitor quais segmentos devem ser conectados de acordo com o seu ponto de vista. O preenchimento dessas lacunas é um ato comunicativo que se concretiza na interação do leitor com o texto, sendo reação e/ou resposta que ocorre a partir da leitura. Todavia, poderão impor barreiras ao leitor, desviando-o de

seu ponto de vista ou impedindo-o de ir além de suas projeções. Os “vazios” podem ampliar a própria atividade do leitor: “[...] que se utiliza do imaginário para captar o não-dado” (ISER, 1999, p. 79). O leitor implícito, na concepção de Iser (1999), passa por um processo de transferência em que as estruturas do texto são traduzidas em experiências de leitura, por meio de seus atos imaginativos. Diante do que propõe Iser, entende-se que a literatura de fato só acontece quando autor e leitor interagem e surge o experimento da leitura.

Paul Ricoeur, por sua vez, entende o ato da leitura como a mediação entre “o mundo fictício do texto e o mundo efetivo do leitor” (2012, p. 172). Afirma que é na leitura que a literatura ganha vida e que os efeitos da ficção, da revelação e da transformação se dão. No momento interpretativo, caracterizador tanto das narrativas históricas quanto das ficcionais, o leitor desempenha papel fundamental na compreensão do tempo da narrativa. É no ato da leitura que ele o reconfigura.

Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1973), sustenta que as fendas deixadas pelo autor em seu texto têm como finalidade proporcionar ao leitor prazer no instante da leitura: “Um espaço de fruição fica então criado. Não é a pessoa do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (1987, p. 8). Essas fendas asseguram à obra literária sua singularidade convidando o leitor, desse modo, a continuá-la: “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias, pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu.” (BARTHES, 1987, p. 29).

Para Barthes, a narrativa sendo ela boa ou má literatura é parte integrante da sociedade, independente de classe ou cultura: “internacional, transhistórica, transcultural, a narrativa está aí com a vida.” (BARTHES, 1971, p. 20).

4.1.1 O narrador

Narrar é criar, pois viver é apenas ser
vívido.
Fernando Pessoa

No artigo *Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência*, Felipe Grune Ewald discute sobre narrativa e memória e retoma o que para Zigmunt Bauman (1986) é necessário considerar: “o evento narrado – o episódio do passado, a memória bruta – e o evento narrativo – a ativação da memória, através da

mediação da imaginação poética.” (2015, p. 5). O autor explica que, assim como em Bauman, em Benjamin (1985), a narrativa tem uma “visão integrativa” quando o narrador “recorre ao acervo de experiências de vida, tanto as suas como as experiências relatadas por outros. [...] e as transforma em produto sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo” (EWALD, 2015, p. 6).

A partir dessa visão na qual o narrador tem papel fundamental na concepção de “literatura como prática social” (BAUMAN, 1986, p.3), importa aprofundar a reapresentação dos diversos tipos de narrador analisados por Benjamin e os seus estágios no processo histórico, revistos por Silviano Santiago (2002).

No ensaio “O narrador pós-moderno”, Santiago (2002) reflete sobre o narrador pós-moderno na tentativa de compreender o seu lugar e seu sentido na narrativa contemporânea. Nesse processo, o autor lança perguntas nas quais importará o olhar desse narrador:

Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? [...] Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma exterior a essa experiência concreta de uma ação? (SANTIAGO, 2002, p. 44-45).

Na busca de respostas, Santiago afirma que a noção de autenticidade está ligada ao sentido de vivência e de informação, de como o olhar é lançado, de como a matéria é narrada, se “de dentro dela, ou de fora dela” (2002, p. 44). A essa observação, ele propõe que, no primeiro caso, “a ação é a experiência que se tem dela, e é isso que empresta autenticidade à matéria que é narrada e ao relato”. Já quando narrada “de fora dela”, “é discutível falar de autenticidade da experiência e do relato”, já que a informação repassada será obtida a partir do olhar não de quem narra, mas de um terceiro, com suas interpretações e observações.

A partir da leitura de Walter Benjamin (1986), Santiago aponta três estágios evolutivos pelos quais passa a história do narrador: o narrador clássico, o narrador do romance e o narrador jornalista.

No primeiro estágio, o narrador clássico tem como função transmitir a sua vivência e proporcionar a troca de experiências a partir da sua própria. Ele quer ensinar algo, dar conselhos, transmitir sua sabedoria. No segundo estágio, o

narrador clássico passa ao narrador do romance, ou seja, aquele que “não pode mais falar de maneira exemplar ao seu leitor” (SANTIAGO, 2002, p. 45). Ele quer ser impessoal diante dos fatos narrados, transmiti-los com objetividade. Mesmo que ele admita que a coisa narrada esteja imersa em sua história, ela existe como pura em si, é como se ela fosse externa à vida do narrador. Como exemplifica Santiago, esse narrador: “no fundo se confessa como Flaubert o fez de maneira pragmática: “*Madame Bovary, c’est moi*” (SANTIAGO, 2002, p. 46). O narrador, no terceiro estágio, é o narrador jornalista, aquele implicado em transmitir, em narrar a informação tal qual ele a vê ou a ele é contada. Benjamim afirma ser aquele que se interessa pela vida do outro, pelo acompanhamento dos fatos externos, e não por si. Ele não possui o olhar introspectivo em busca de experiências próprias do passado e, sim, motiva o outro a falar, como numa entrevista. Sua experiência não está presente na sua escrita, ele apenas repassa os fatos na intenção de manter a autenticidade, a verossimilhança do acontecido, que é alheio a ele. Como um expectador, ele narra só ao que assiste da plateia e nunca como ator do espetáculo. Porém, essa visão benjaminiana é apenas a primeira hipótese analisada por Santiago sobre o narrador jornalista, que ele chamará de pós-moderno.

Santiago (2002) afirma que Walter Benjamim desvaloriza o terceiro tipo de narrador, o jornalista, ao contrário da sociedade pós-moderna, na qual, as pessoas não têm mais ‘tempo de passado’, na qual o tempo é presente, futuro e instantâneo. Não há espaço para apreensão das experiências, pois, o imediatismo não é compatível com o tempo de interiorização necessário para que momentos possam ser retidos:

Para Benjamim a narrativa não deve estar ‘interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou relatório’. A narrativa é narrativa ‘porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele’ [...] Retomemos: a coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada; a coisa narrada é vista como objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a coisa narrada existe como pura em si, ela é informação, exterior à vida do narrador. (SANTIAGO, 2002, p. 46).

De acordo com Benjamim, o narrador clássico tem “beleza” e “utilidade” narrativa, pois tem sempre um conselho, um ensinamento, uma troca de experiência viva: tem a sabedoria. A simples informação não transmite essa sabedoria, pois não tem a experimentação da ação viva do narrador. Constitui-se, nesse cenário, um

processo de decadência na arte de narrar contemporânea com o esvaziamento do belo. Como se sabe, a experiência do mais velho não vale muito na contemporaneidade. Isso torna praticamente impossível, hoje, uma narrativa se manter somente com experiências maduras, sob a forma de conselho, como de um narrador clássico. Como afirma Santiago, as narrativas hoje são, por definição, quebradas, sempre a recomeçar. (2002, p. 54).

Porém, Santiago sugere uma segunda hipótese na qual o narrador pós-moderno também é um transmissor de sabedoria, entretanto, a partir de uma “vivência alheia a ele”. O narrador se interessa pelo outro e por olhar ao redor e não vive em torno de si e do seu passado. Santiago considera que o narrador pós-moderno, nesse sentido, é o verdadeiro ficcionista, pois tem que dar autenticidade à ação sem ter o respaldo da vivência: “O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ expressam construções de linguagem” (2002, p. 47). Ele se subtrai da ação narrada e, a partir disso, cria um espaço para a ficção.

Quanto a esse narrador jornalista, que se contrapõe à beleza da narrativa clássica valorizada por Benjamin, Santiago abre um parêntese ao afirmar que, mesmo diante da incompletude da narrativa pós-moderna, é preciso que se entenda que:

[...] nenhuma escrita é inocente. [...] ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa. [...] Na pobreza da experiência de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna [...]. (SANTIAGO, 2002, p. 50-51).

Sabe-se que Benjamin, no texto “O narrador” (1985), não propõe um retorno do narrador clássico. O que ele faz é problematizar a narrativa na sua forma contemporânea, na intenção de dar-lhe significado, já que essa não é mais capaz de ser eficaz na sua proposta de narrar. O autor não intenciona nenhum retorno à tradição, pois sabe que essa já está perdida.

Segundo Benjamin, a incapacidade de se contar histórias e a de trocar experiências tornaram-se notórias na modernidade. Ele considera a chegada dos meios de comunicação como o advento responsável pela morte da narrativa no seu sentido clássico. A incompatibilidade entre informação e narrativa considerada por Benjamin está validada na sua hipótese de que a narrativa, diferentemente da informação, não é efêmera e não está associada somente ao atual, a novidade.

Assim como as questões iniciais levantadas por Santiago, no início da análise sobre o narrador, ao traçarmos um comparativo com o narrador de *Quase memória*, surgem as perguntas: é possível que o narrador de *Quase memória* possua características dos três estágios do narrador analisado? Na perspectiva do narrador clássico, pode-se pensar na troca de experiência e na sabedoria que se desenvolve por meio da narrativa da história pai, o protagonista Ernesto Cony Filho. Ao mais velho, naturalmente, se atribui a noção daquele que aconselha, do sábio, porém, há uma inversão desse conceito na narrativa a partir do momento em que Carlos Heitor Cony faz do seu pai o anti-herói, destituindo-o desse lugar e dá ao narrador maior valor de experiência, não que passe a ser o personagem principal, e aí, então: “a vivência do mais experiente é de pouca valia” (SANTIAGO, 2002, p. 53). Como afirma Santiago (2002, p. 55-56), é quando o narrador enxerga “a si ontem”, em um processo de amadurecimento, querendo “observar o seu ontem no hoje de um jovem”. Nesse sentido, Santiago declara que a narrativa é memorialista e “necessariamente histórica”, pois “é a visão do passado no presente, oposta à ficção pós-moderna, que está fincada no agora”.

A partir desse ponto, poderíamos dizer que o narrador de *Quase memória* possui aspectos que o identificam como o narrador romancista descrito no segundo estágio de Benjamim? Estaria ele fazendo uma tentativa privilegiada de se apresentar como narrador de memórias, ou seja, aquele que pode utilizar-se da sutileza das lembranças por meio de uma linguagem na qual pouco importa a precisão dos fatos narrados? Ou aquele que esquiva de se assumir como personagem da trama extraindo os fatos de sua vida, mas apresentando-se alheio a eles? Não seria à toa que Cony, em muitas entrevistas, quando questionado sobre a possibilidade da sua obra ser autobiográfica, explica-se citando o que Flaubert respondeu sobre *Madame Bovary*.

O narrador de *Quase memória*, porém, parece ter alguma semelhança com o narrador moderno no qual fala Benjamim. Na análise de Santiago, nesse narrador, que o crítico chama de pós-moderno: “Há um ar de [...] narcisismo esquartejado, [...] impávido por ser ainda portador de palavra em um mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem” (2002, p. 56).

No caso de Cony, se o “quase” não fizesse parte do título do livro e se a identidade do autor não fosse a mesma do narrador, essa espécie de confissão

passaria despercebida, seria anônima. Talvez, ainda, o “quase” seja uma tentativa de minimizar esse ato narcísico e a necessidade de se falar da própria vida, que aos outros poderia parecer desinteressante, senão pela via da ficção.

Mesmo se tratando de uma narrativa com viés confessional, poderíamos dizer que a segunda hipótese de Santiago sobre o narrador pós-moderno também se adequaria ao narrador de *Quase memória*? No sentido da linguagem imprecisa da memória, seja ela uma narrativa em que o eu ou o outro é desvelado, o narrador do livro passa a não mais possuir características do narrador pós-moderno como a objetividade, ele adquire o caráter da sabedoria por meio da experiência do outro, por um olhar “[...] introspectivo que cata experiências vividas no passado)” (SANTIAGO, 2002, p. 50) e da observação que faz de outras vidas. Nesse sentido, Santiago aponta que: “[...] ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de verdade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato” (2002, p. 46). É possível identificarmos esse papel de “puro ficcionista” no narrador da obra de Cony em função de dois fatores essenciais: a própria noção do “quase” no título e o fato dele não narrar objetivamente a própria vida e, sim, a do pai, ativada pela memória que, por si só, não lhe garante a veracidade dos acontecimentos.

Após a revisão sobre literatura, leitura e narrador, avançaremos para as noções atuais de romance e ficção. Cabe ressaltar que, no subtítulo da obra em análise, a palavra romance aparece, ainda que precedida, mais uma vez, da palavra “quase”.

4.1.2 Romance e ficção

Entre o olhar suspeito da tia e o olhar
confiante do cão, o menino inventava a
poesia.
Manoel de Barros

O romance atual já se livrou de seu passado épico, tido por muito tempo, desde o século XIX, como um gênero reflexo da classe burguesa. Isso é o que afirma Marthe Robert (2007, p. 11), autora do livro *Romance das origens, origens do romance* publicado originalmente em 1972. Nessa obra, Robert tem o objetivo de dissociar a ideia do gênero romance a de romanesco e romantismo e desmitificar o

valor pejorativo atribuído ao gênero, fadado à superficialidade, ao sentimentalismo e ao desprezo de muitos, inclusive de seus próprios autores. Esse *status* de gênero menor é desacreditado pela autora que trabalha com a ideia de um gênero indefinido e livre: “livre até o arbitrário e até o último grau de anarquia” (ROBERT, 2007, p. 13).

Cony parece corroborar com o pensamento da autora quando se refere ao romance como “uma coisa sem nome, [...] um troço que, de repente, ficou parecendo um romance”. Ele compara o fazer um romance com as bruxas de Macbeth que pronunciavam palavras estranhas enquanto mexiam o caldeirão: “É isso aí. O troço que estava fazendo era uma coisa sem nome. Como dar nome a uma mistura de asas de morcego, línguas de cobra, patas de lagartixa e sangue de coruja?” (CONY, 2001b, p. 113).

Henry James (2001, p. 19), ao escrever sobre a ficção e o romance, afirma que a liberdade é o único exercício que dá sentido ao romance. Sua única obrigação é que ele seja interessante e possa “capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida, essa é a tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé” (JAMES, 2001, p. 31).

O romance moderno, segundo Robert, se baseava na “busca por fazer crer” (2007, p. 27), em fazer o público acreditar que o que era apresentado fosse verdadeiro, a arte da ilusão. Para ela, na narrativa do romance não existem regras e cabe qualquer discurso, o poético, o conto, a crônica, a epopeia, a história, a fábula, qualquer cenário, qualquer tempo, qualquer realidade e qualquer ficção. Nada obriga o narrador a ser responsável pela sua descrição. Com relação ao mundo real, ela afirma: “permite-se-lhe pintá-lo fielmente, deformá-lo, conservar ou falsear suas proporções e cores, julgá-lo; pode até mesmo tomar a palavra em seu nome e pretender mudar a vida exclusivamente pela evocação que faz dela no seio de seu mundo fictício” (ROBERT, 2007, p. 14). Para a autora, a realidade romanesca é fictícia, o que significa que a distinção entre verdade e ficção não é determinante e não faz sentido no romance atual, já que os dados reais são interpretados a partir do momento em que saem do vivido para o escrito (ROBERT, 2007, p. 17).

Ao assumir a construção artificial do romance e o seu processo criativo, Roland Barthes permitiu que seus ensaios fossem lidos como ficções, segundo a análise de Claudia Pino (2015, p. 63). Para a pesquisadora, Barthes: “desnuda constantemente seus textos, revelando uma indecente ficção por trás das vestes críticas” (PINO, 2015, p. 64). Ele traz para o texto, mesmo o crítico, o gosto, o cheiro

e as sensações, a experiência literária, os seus próprios dados contextuais. A autora também faz uma leitura de Iser no que ele entende por ficção. Para Iser, sendo mais do que uma categoria é uma relação estabelecida entre “a atitude constante de imaginar do ser humano e a sua realidade da vida cotidiana” (PINO, 2015, p. 63). Comenta ainda que, por meio do ato do fingimento, o sujeito suspende momentaneamente a sua realidade, substituindo-a por uma imaginária. Para que isso aconteça, segundo a autora, Iser aponta dois instrumentos: o autor utiliza-se de aspectos da sua realidade, porém, desprovidos de dados contextuais; e a leitura que o leitor faz dos dados, baseado na análise de seu contexto: É nessa relação entre a realidade contextual do leitor e a realidade selecionada do leitor que a ficção é produzida, desde que o leitor saiba que está lendo uma ficção. Esse “desnudamento ficcional”, de acordo com Iser, é o que permite ao autor: “[...] fazer relações o tempo todo entre o texto e a sua vida, criando assim hipóteses para o desenvolvimento da narrativa e também repensando os seus modos de ver o mundo” (PINO, 2015, p. 64).

As reflexões de Silviano Santiago sobre o romance mostram que o gênero não funciona em função do que os críticos dizem, mas sim, ele “é o que o romancista faz” (2002, p. 33). Isso não impede que Santiago creia que existam romances melhores que os outros e nem que o gênero seja banalizado. Para o crítico, é difícil classificar hoje se uma obra é ou não um romance, pois, segundo ele, não existem regras específicas que o caracterize: “o romance só pode chegar a uma nova maestria quando perde passageiramente o leme e o rigor” (SANTIAGO, 2002, p. 33-34). Assim como Marthe Robert, Santiago (2002, p. 34) acredita que a “anarquia formal”, no sentido da “vivacidade do gênero”, é o mais importante dado para análise do romance, esse gênero liberto.

Dentre os vários conceitos de romance, o de Orhan Pamuk (2007), parece se encaixar ao que Cony pretendeu ao escrever *Quase memória: quase romance*. Para Pamuk, esse é o gênero que consegue magicamente fazer com que a casa, a família e a cidade do escritor passem a ser a casa, a família e a cidade do leitor: “De maneira que, sim, podemos definir o romance como uma arte que permite ao praticante qualificado transformar sua própria história na história de alguma outra pessoa [...]” (2007, p. 45). Pamuk completa dizendo que o contrário também acontece. O autor testa as fronteiras da própria identidade e entra na vida de outras pessoas como se fossem suas. No caso da narrativa de Cony, é possível dizer que a

sua história pessoal se mistura com a de seu pai e com a história do jornalismo carioca.

O fato de a narrativa de *Quase memória* provocar uma possível leitura histórica do jornalismo carioca da época nos remete a Paul Ricoeur (1997) e a sua análise da relação entre história e ficção. O autor afirma que para que não ocorram prejuízos para a história, é preciso que haja um pacto de leitura entre a voz que narra e o leitor estabelecendo as implicações da ficção no texto. Ricoeur aposta no que ele chama de ficcionalização da história e historicização da ficção para debater essa temática. Sobre a ficcionalização da história, afirma que: “A história se serve, de alguma maneira, da ficção para refigurar o tempo e, em que, por outro lado, a ficção se serve da história com o mesmo intuito” (RICOEUR, 2012, p. 311, 312). Declara que “o imaginário se incorpora à perspectiva do ter-sido, sem enfraquecer sua perspectiva ‘realista’” (RICOEUR, 2012, p. 312), ou seja, que importa o papel do imaginário no momento de encarar o passado e isso não enfraquece a ideia do autor de retratação da realidade. Na historicização da ficção, o autor sugere que a história se utiliza da ficção como recurso de representação do passado. A hipótese dele é que: “a narrativa de ficção *imita*, de certo modo, a narrativa histórica” (RICOEUR, 2012, p. 323). A busca da significação narrativa e a relação com o passado são questionadas.

Ricoeur tem como hipótese que “a ficção é quase histórica, tanto quanto a história é quase fictícia” (2012, p. 325). Isso implicaria na perda da crença dos acontecimentos do passado e na quebra do pacto com o leitor.

Nessa proposta, Ricoeur aproxima a ficção da história no sentido de ambas tratarem de fatos irrealis, insinuando assim, a impossibilidade de se narrar com exatidão o passado. A identidade narrativa, segundo Ricoeur é a forma de se narrar acontecimentos que podem ser considerados marcantes por determinada comunidade, o que criará algo similar a uma identificação histórica coletiva, por meio dessa voz narrativa. A partir dessas considerações, Ricoeur (2012, p. 326-327) questiona o “que podemos entender por quase-passado?” e propõe a interpretação de uma mistura que resulte no “caráter ‘quase histórico’ da ficção [e no] caráter ‘quase fictício’ do passado histórico”. Para o filósofo, essa voz narrativa estaria narrando o seu passado e, por isso, os fatos poderiam ser considerados ficcionalizados. Essa voz do autor legítimo da narrativa pode ser considerada, na

visão de Ricoeur, como um “disfarce fictício do autor real”. Misturar a história com a ficção tem a função de libertar

[...] retrospectivamente certas possibilidades não efetuadas do passado histórico, [...] graças a seu caráter quase histórico.[...] O quase-passado da ficção torna-se assim o detector dos possíveis ocultos no passado efetivo. O que "teria podido acontecer" [...] recobre ao mesmo tempo as potencialidades do passado "real" e os possíveis "irreais" da pura ficção. (RICOEUR, 2012, p. 327).

Seria possível dizer que, nesse mesmo sentido proposto por Ricoeur (2012, p. 328), no qual a refiguração do tempo pela narrativa se baseia no entrecruzamento de ficção e história, “quando o momento quase histórico da ficção troca de lugar com o momento quase fictício da história”, Cony se apropria do “quase” para assim criar em *Quase memória: quase romance*, a sua identidade narrativa, na conjugação da representação do passado com as “variações imaginativas da ficção”?

Quase memória é uma obra que nasce ao mesmo tempo da memória e da invenção, do cotidiano e do individual. Na trajetória da construção do personagem Ernesto Cony, seu pai, e da recuperação na memória do filho Carlos por meio da figura paterna, há mais de uma pista de como se deu esse caminho. As trilhas paralelas que se entrecruzam e que recuperam aspectos importantes da história do Rio de Janeiro traz à tona a realidade de uma época do jornalismo e da política, enquanto transitam pelo cotidiano do pai e do filho.

O tempo do qual Cony se vale para o resgate da memória e a reconstrução da história, por meio de um embrulho recebido, é um tempo que, como ele conta:

[...] ficou fragmentado em quadros, em cenas que costumam ir e vir de minha lembrança, lembrança que somada a outras nunca forma a memória do que eu fui ou do que outros foram para mim. Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho, que me foi enviado tão estranhamente. E, apesar de tudo, tão inevitavelmente. (2010b, p. 124).

A partir dos conceitos já apresentados, prosseguimos na tentativa de desembrulhar a narrativa de Cony em seus múltiplos “quases”.

4.2 A INVENÇÃO DA VERDADE

Os fatos só são verdadeiros depois de serem inventados.

Mia Couto

Quase memória: quase romance (1995), décima obra ficcional de Cony foi vencedora de dois prêmios Jabuti como melhor romance e também melhor livro do ano na categoria ficção, em 1996, causando uma grande identificação com os leitores, somando mais de 400 mil exemplares vendidos. Porém, após publicar o seu nono romance intitulado *Pilatos* (1974), Cony prometera a si mesmo, como conta no prefácio de *Quase memória*, que: “[...] acontecesse o que acontecesse, aquele [Pilatos] seria o último. Nada mais teria a dizer – se é que cheguei a dizer alguma coisa” (2010b, p. 7). Talvez, por não ter que romper com essa promessa, esse tenha sido um dos motivos pelos quais Cony tenha afirmado, em diversas entrevistas, sua repugnância em classificar *Quase memória* como romance.

Como mencionado anteriormente, a obra foi dedicada à sua cadela Mila e o amor que ambos possuíam um pelo outro foi um dos sentimentos que o motivou à escrita do livro. Em crônica com o nome dela, o autor descreve de forma carinhosa e emocionante essa relação:

Foram treze anos de chamego e encanto. Dormimos muitas noites juntos, a patinha dela em cima do meu ombro. Tinha medo de vento. O que fazer contra o vento? Amá-la foi a resposta, e também acredito que ela entendeu isso. Formamos, ela e eu, uma dupla dinâmica contra as ciladas que se armam. E também contra aqueles que não aceitam os que se amam. [...] Tendo-a ao meu lado, eu perdi o medo do mundo e do vento. [...] Até o último momento, olhou para mim, me escolhendo e me aceitando. Levei-a, em meus braços, apoiada em meu peito. Apertei-a com força, sabendo que ela seria maior do que a saudade. (CONY, 2010a, p. 163-164).

Quando Mila morreu, e depois de vinte anos publicando somente crônicas e matérias nos jornais, o autor colocou um ponto final no livro *Quase memória*.

A narrativa se inicia quando em uma tarde, ao sair para almoçar no hotel perto da redação em que trabalhava, como de costume, o narrador, o jornalista Carlos Heitor Cony, recebeu inesperadamente um envelope. No primeiro momento, o embrulho não lhe pareceu importante, podendo ser mais um rascunho deixado por um aspirante a escritor, pedindo que ele lesse e opinasse sobre o texto. Ao reparar do que se tratava, identificou no envelope a letra do pai. A partir desse momento, o

narrador se funde com o autor. O embrulho desata a memória do autor e do narrador e tem início, assim, a cerimônia de reencontro de um filho com seu pai:

Foi então que olhei bem o embrulho. A princípio apenas suspeitei. E ficaria na suspeita se não houvesse certeza. Uma das faces estava subscritada, meu nome em letras grandes e a informação logo abaixo: "Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão." Era a letra do meu pai. A letra e o modo. Tudo no embrulho o revelava, inteiro, total. Só ele faria aquelas dobras no papel, só ele daria aquele nó no barbante ordinário, só ele escreveria meu nome daquela maneira, acrescentando a função que também fora sua. Sobretudo, só ele destacaria o fato de alguém ter se prestado a me trazer aquele embrulho. Ele detestava o correio normal, mas se alguém o avisava que ia a algum lugar, logo encontrava um motivo para mandar alguma coisa a alguém por intermédio do portador. [...]. Até mesmo o cheiro – pois o envelope tinha um cheiro – era o cheiro dele, de fumo e de água de alfazema que gostava de usar [...]. (CONY, 2010b, p. 11).

De um simples pacote, ainda não aberto, saltaram alguns sinais que revelavam ser mesmo uma encomenda enviada pelo pai: a técnica de fazer o embrulho, a perfeição do nó no barbante, o formato da letra, a tinta roxa e certos cheiros (de fumo, de alfazema, de brilhantina e de manga). Por meio do imaginário, do simbólico e do representativo, o escritor oferece alusões e enumerações de fatos do cotidiano narrados. Cada sinal era capaz de trazer de volta uma história inesperada do homem Ernesto Cony Filho, pai do autor e, também, narrador e personagem.

O motivo externo que recupera a imagem do pai é o embrulho que o narrador recebe no hotel Novo Mundo e que provocou nele "um calor estranho" (CONY, 2010b, p. 12) pelo imediato reconhecimento da sua origem. Foi isso que o fez trancar-se no escritório para, a sós, mergulhando no motivo e em si mesmo, refazer a trajetória do pai e a sua própria relação com ele. "Era ele, ELE mais uma vez e sempre, querendo ser útil e necessário, querendo agradar, mas conseguindo apenas embaralhar meu caminho - e digo 'embaralhar meu caminho' para ser isento comigo e delicado à sua memória", (CONY, 2010b, p. 12). Em propositais letras maiúsculas, ELE, o pai, o onipresente, o todo poderoso, a quem o filho tanto admirava, também, e, como ele relata, mais uma vez, o deixara numa situação de constrangimento.

[Era] a mesma letra que vinha nos envelopes quando me escrevia para a fazenda do Seminário – único período do ano em que a correspondência se justificava, pois aqui no Rio ele sempre tinha uma técnica de estar presente nos mais estranhos lugares e momentos, fosse para me dar recados, presentes ou para saber de mim e eu dele. (CONY, 2010b, p. 14).

O inusitado da trama, a principal estratégia ficcional se dá logo nas primeiras páginas quando o autor revela o que parece ser mais uma das peripécias do pai, não fosse o fato de que isso seria impossível, afinal: “Apenas uma coisa não fazia sentido. Estávamos – como já disse – em novembro de 1995. E o pai morrera, aos 91 anos, no dia 14 de janeiro de 1985.” (CONY, 2010b, p. 12).

Uma possível proposta de análise dessa estratégia de Cony que garante, a princípio, a ficcionalidade da narrativa é o que sugere Orhan Pamuk (2007) em *A mala do pai*, ao falar do papel do escritor e seu processo criativo em busca de elementos que desencadeiem o mote da narrativa, como indicado na entrevista imaginária no primeiro capítulo desta tese. Para isso, o autor conta que antes de morrer, o pai lhe entregou uma mala com seus escritos, como se lhe entregasse um fardo. Coincidência ou não com o texto do Cony, Pamuk ficou dias olhando para a mala sem conseguir abri-la. Ao analisar o significado do peso da mala, do seu conteúdo misterioso e o medo de desvendá-lo, Pamuk poderia estar descrevendo a estratégia narrativa usada por Cony em *Quase memória*:

O escritor que se recolhe e antes de mais nada empreende uma viagem para dentro de si mesmo, haverá de descobrir ao longo dos anos a regra eterna da literatura: é preciso ter o talento de contar as próprias histórias como se fossem histórias dos outros, e contar as histórias dos outros como se fossem suas, porque é isso a literatura. (2007, p. 19).

Pamuk fala do ofício do escritor e sua concepção de literatura pode ser comparada ao formato que Cony escreve seus textos já que na trama de *Quase memória*, o personagem parece fazer esse mesmo movimento, o de se fechar em seu escritório e, motivado pelo embrulho recebido, reescrever a história do seu pai e a sua própria, atravessado pelas memórias de sua infância e do jornalismo.

Em *Quase memória*, o pai personagem é descrito como um homem que gostava de inventar e inventava até mesmo o que já existia. Era um homem habilidoso, meticuloso e paciente. Tinha, segundo o filho, além de um formidável apetite de viver, a técnica de realizar múltiplas coisas e a capacidade de ficcionalizar a realidade, não na escrita, como faz Cony, mas em sua própria vida. Em um dos episódios contados no livro, o pai apropriou-se de uma ideia que o filho e a mãe tiveram, dizendo tê-la lido num jornal e até mesmo ser advinda de um sonho. O fato é que ele levaria um dos filhos que estava doente para uma romaria e, a partir disso, promoveu uma excursão particular na qual inventou que existia um tal de

Taumaturgo de Ucrânia que realizava curas milagrosas. O narrador conta que:

[...] a notícia da romaria se espalhou pelo bairro e dois dias antes da partida surgiu lá em casa uma pequena comitiva de rapazes. [...]. Na véspera da partida [o pai] promoveu uma última inspeção nas bagagens [...] tinha uma técnica para isso. Colava etiquetas de diversas cores nas malas, sacolas e maletas, diferenciadas pelo “preciso”, pelo “tenho” e pelo “vou arranjar”. (CONY, 2010b, p. 63-64).

A romaria aconteceu, as pessoas acreditaram nas curas prometidas e essa história virou notícia na imprensa: “Cinco dias depois, o Diário da Noite esgotou duas edições vespertinas com o anúncio da chegada do trem dos romeiros e com a descrição dos milagres do Taumaturgo de Ucrânia” (CONY, 2010b, p. 69).

O pai era alguém que não podia passar despercebido e em tudo o que fazia deixava a sua marca registrada, como aconteceu com o nó dado ao barbante que envolvia o pacote. Esse nó, não era um nó qualquer, mas um “nó perfeito, justo, obra de arte de que só o pai era capaz” (CONY, 2010b, p. 51).

Jeanete Lino propõe uma análise do nó buscando como referência a ideia de que “a tarefa primordial do pai, logo após o nascimento, é o corte do cordão umbilical” (2000, p. 93). Porém, na narrativa de Cony, o pai, ao contrário da função de romper, de libertar o filho para o mundo, faz um nó impossível de ser desatado, como explica o narrador: “Ele só poderá ser cortado, jamais desfeito: assim era o nó que Ernesto Cony Filho, o pai, sabia e gostava de dar” (CONY, 2010b, p. 51). Assim como o nó, a experiência vivida entre pai e filho também era impossível de ser desfeita e qualquer tentativa de romper, quebrar o lacre e cortar esse nó poderia significar a renegação dessa relação. Diante desse impasse, o narrador preferiu mantê-lo intacto, porém, abri-lo por uma outra via, a da memória. Ele justifica: “Não saberei desatá-lo nem poderei cortá-lo com tesoura ou faca. Seria indigno dele. Terei de abrir o embrulho à galega, rompendo-o pelos lados.” (CONY, 2010b, p. 74). O que ele pretende é tentar chegar à essência sem desfazer o nó, ou ainda, revelá-lo sem eliminar seu encanto, mostrar que o pai adquire valor metafórico ou, construí-lo e, ao fazê-lo, ao mesmo tempo deformá-lo, circunscrevê-lo, limitá-lo ao discurso.

Como formula Fábio Camargo, em análise da narrativa de *Quase memória*:

O velho truque do embrulho que espera para ser desembulhado e que se transforma na metáfora do próprio texto nos remete para as formas narrativas de *As mil e uma noites*, *A odisseia*, em que as narrativas de

várias histórias se entrelaçam umas às outras, prendendo o leitor de forma que ele só solte o livro quando este terminar. (2000, p. 75).

Ao comparar *Quase memória* com *As mil e uma noites* e *A odisseia*, Camargo sugere a ideia de uma história sem fim, como se um conto sempre levasse a outro, como uma trajetória extraordinária e exaustiva.

Esse truque ou esse embrulho-motivo, que não se desfaz numa tentativa de prender o leitor à trama, é também a maneira do filho pensar organizadamente no pai e refazer o percurso do qual fez parte, não apenas como privilegiado observador, senão como cúmplice em um processo de revisão de um período que “não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado” (CONY, 2010b, p. 124). Fosse perdido, haveria como reencontrá-lo; desperdiçado, parece irrecuperável. O jogo de palavras sugere outra vez a ambiguidade ante o vivido, como se a memória não estivesse apta a definir o que ocorreu no passado, como se resultasse incompleta. Como se sabe, esse jogo também é uma evidente alusão à obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*⁵⁰ (1913-1927), assim como pode-se pensar que o embrulho equivaleria a uma *madeleine*, aquele objeto que recupera a memória pelo retorno à infância, aos seus cheiros e gostos.

Gilles Deleuze, ao comentar Proust, afirma que cada indivíduo constitui um universo isolado regido por leis singulares e que, em sua narrativa, Proust mostra um caminho pelo qual essas leis são estabelecidas. Ele reflete, ainda, que a obra é a busca da verdade, não verdades objetivas, intelectuais, que podem ser transmitidas, mas de verdades subjetivas, verdades do indivíduo: “Se ela [a obra] se chama busca do tempo perdido, é apenas porque a verdade tem uma relação essencial com tempo.” (DELEUZE, 2003, p. 14).

Walter Benjamin se alicerça em fundamentos que podem ser considerados coincidentes com o do conceito de verdade firmado na leitura, decifração e indícios de Proust: “A eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado” (1994, p. 45). Em Benjamin, como também em Proust, o tempo linear e vazio, descrito pelo progresso, adquire sinuosidade tornando-se

⁵⁰ *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust é uma obra que se compõe de sete volumes. O primeiro deles, *No caminho de Swann*, foi escrito em 1913, e o último publicado postumamente em 1927. No primeiro livro, o personagem conta que em sua infância, a mãe ao lhe preparar um chá num dia frio, “mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas e que parecem moldados na valva estriada de uma concha de S. Tiago.” (PROUST, 1979, p. 31). A recordação ligada ao sabor da madalena seguiu-o por toda a vida e é retomada ao longo de toda a narrativa.

labiríntico: “O passado traz consigo um índice misterioso. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes?” (BENJAMIN, 1994, p. 223). Ao decifrá-lo e somente assim, é possível nos apropriarmos do que se passou como faz um narrador: “A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos [...] que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.” (BENJAMIN, 1985, p. 220-221).

O narrador de *Quase memória*, novamente referindo-se ao livro *Em busca do tempo perdido*, conta que, caso ele escrevesse um livro com a história que lhe estava acontecendo – o misterioso embrulho recebido do pai – seu embrulho seria comparado às *madeleines* de Proust. Contudo, existe uma diferença:

A madeleine trouxe o gosto do passado, ao passado geral, ao passado anterior ao passado, ao passado de depois do passado, o passado “ao lado” do passado. O biscoito abriu as portas do tempo – do tempo perdido. Ora, o meu caso, o melhor, o “meu” embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. (CONY, 2010b, p.123-124).

Em Proust, a recordação ligada ao gosto e ao cheiro da *madeleine*, evoca o que ele chamou de memória “involuntária do passado”⁵¹ do narrador e retoma um tempo da infância no qual só ela é capaz de restituir:

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...]. Mas quando mais nada subsistisse de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas – sozinhos, mais frágeis, porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis – o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. (PROUST, 1979, p. 32).

O pacote que levou o autor-narrador de volta à sua infância, assim como a *madeleine* de Proust, pretende recuperar as etapas da construção de sua vida e das aventuras do pai. Ele não se propõe a uma tentativa de recuperação de um tempo perdido, mas à possibilidade de abertura de um espaço interior para se pensar o pai. Pode-se considerar o pacote um dispositivo à disposição da memória, que mantém o

⁵¹ Proust em *No caminho de Swann*, diferencia a memória voluntária da involuntária. Para ele, a memória voluntária é aquela que está ligada à inteligência e ao hábito. Já a memória inconsciente ou involuntária seria a única capaz de alcançar antigas emoções e detalhes de um passado experimentado, vivido. Para Proust, o esquecimento ou o afastamento é significativo para restituir o passado através do acaso, do não planejado, do sonho, do inconsciente, do que está oculto.

fluxo das impressões embrulhadas e que, por meio dele, fosse possível, no inesperado da ação, ao dobrar a esquina pudesse ver o pai surgindo com seu canivete.

Assim, mesmo sem abrir o pacote, ao fim da narrativa, o filho abriu-se para o passado, tornou-o presente outra vez e descobriu que o pai lhe legou, não só interessantes recordações, mas também um pouco de seus truques: “Um desses truques foi me autodefender das memórias devastadoras. [...]. Como em qualquer herança, sempre se perde alguma coisa pelo caminho. Eu perdi essa capacidade de alterar o sentido, o eixo da memória” (CONY, 2010b, p. 265). Apesar de tratar as memórias como algo inalterável e destruidor, Cony reconhece ser capaz de deixar as lembranças que o incomodam no seu exato compartimento da memória. Ele apenas não se sente apto para “decantar o resultado. O máximo que consigo é segregá-la”. (CONY, 2010b, p. 265).

Ao se propor narrador que reconstrói o passado, passado esse relativamente distante, já que é o adulto aos 69 anos que está recuperando uma história, supõe-se que os fatos estejam marcados pelas impressões e que, portanto, são impregnados de uma carga subjetiva, que por si só já os distorce. É possível dizer que o filho captou, ao longo do tempo, a projeção que o pai fazia de si mesmo, de tal forma que o que existe é o que o filho pensa ser o pai, a impressão que dele tem, a imagem que dele decidiu produzir em seu discurso. Assim, Cony compreende: “[...] percebi que ele era um personagem tão grande que só poderia entendê-lo – ou não entendê-lo – só poderia captá-lo, através de uma arte.” (apud SANDRONI, 2003, p. 41).

Essa forma narrativa de Cony escrever a própria história, construindo-a por meio da memória dos pais em busca de uma produção do relato da própria existência, pode ser lida como o que sugere a psicanalista Maria Rita Kehl (2011). Para a autora, uma rede de lembranças é constituída pelas experiências que ficaram perdidas, em um acervo de imagens vividas, “só através de relatos alheios, da literatura e da imaginação” e que se pode ter saudade, por exemplo, da infância da sua avó, pois:

[a]lgumas cenas contadas por ela passam a te pertencer também. As saudades do que eu queria ter feito e não fiz se constroem de trás pra frente. É depois, só depois, que você se dá conta de que prestou atenção ao que acontecia à sua direita e não percebeu algo muito mais interessante que se passava à esquerda. Ou vice-versa. Claro, existem também

escolhas. Nesse caso, penso que se quisesse mesmo, fazer x em vez de y, teria feito. Essa coleção de vacilos escreve uma história. (KEHL, 2011, p. 23).

Essa escrita, de acordo com a autora, pode ser real ou imaginada, mas antes de tudo literária, o que significa performática, ficcional além do caráter eminentemente autobiográfico. Cony, ao narrar suas memórias e as do pai, ou sua coleção de vacilos, como propõe Kehl, selecionou conscientemente o que se escolheu relatar, concebido dentro de uma finalidade literária trabalhando na fronteira entre o real e o ficcional.

Mesmo que, na maior parte da narrativa, o que Cony conta é o que teria observado em episódios vivenciados, a noção de nostalgia e da lembrança, muitas vezes, só é possível ser revista por meio da memória dos mais velhos. Resgatando novamente Kehl:

Durante muitos anos, minha mãe me contava as aventuras da infância dela (...) a infância de minha mãe incorporou-se à minha própria memória em um escaninho paradisíaco, tanto mais meu quanto mais perdido para ela. Até hoje diante de paisagens de terra vermelha ou do cheiro do capim-gordura na beira da estrada, sou tomada pela inquietante nostalgia de um passado que não me pertence: sinto saudades da infância de minha mãe, a qual, por sua vez, terá chegado a mim atravessada por vagas lembranças da infância da mãe dela, nascida em uma fazenda ainda mais remota em um interior perdido de Minas Gerais. (2011, p. 121).

O tom autobiográfico que desponta no escritor Cony possibilita reconhecer que sua experiência vivencial sempre foi central em sua obra. A metáfora do embrulho surge como estratégia para emoldurar a sua história com o pai, costurada pelas suas memórias de infância. O pai é transformado em personagem na invenção de cenas que talvez não tenham acontecido e Cony faz de suas experiências uma sequência de criações literárias, que revelam do autor talvez mais do que ele mesmo pudesse ter pretendido mostrar.

O narrador finaliza seu relato afirmando que nunca irá abrir o envelope, por achar desnecessário, "tenha lá dentro o que tiver, dá no mesmo" (CONY, 2010b, p. 273), e, talvez, para que a imaginação não se perca. Mas, principalmente, para que, quem sabe, o tempo passado iluminado pelo presente permaneça como deseja Cony: "não gostaria de encerrar esse dia, pudesse, eu o prolongaria, até o infinito da memória" (2010b, p. 274).

Nas últimas páginas do livro, Cony (2010b, p. 276-278) parece se retirar do lugar de plateia do pai e livrar-se do peso de uma herança que o obrigava a fazer grandes coisas todos os dias. Ao se convencer de que não precisaria abrir o embrulho, ele narra em tom de desabafo: “Amanhã não farei grandes coisas, mas preciso desse amanhã, pelo menos hoje”, pelo menos, acredita-se, para se livrar momentaneamente do passado e suas lembranças. O dia seguinte ao embrulho é contado como um tempo em que o autor se sentiu “sozinho, sobrevivente de um mundo que acabou.” Ao fim do tempo da memória, como ele sugeriu, restou-lhe a indagação: “Só não sei, ainda, se eu também acabei.” Cony termina o livro como se, cansado de um longo dia, de uma longa jornada de volta ao passado, adormecesse e revisitasse em sonho, o que nunca terá fim, o pai:

Tudo pode ter acabado, menos o pai que continua fazendo coisas - grandes coisas - para deslumbrar o filho [...] e tudo enfim nesta noite que não termina nunca, enseada escura onde a memória é âncora e luz, noite que vai adormecer todas as coisas que ele assinou, mas só por um tempo, até que chegue o amanhã onde as grandes coisas são feitas. (2010b, p. 276, 278).

5 QUASE JORNALISMO

Deus é testemunha do quanto devo à
imprensa. E, além da dívida, o respeito,
quase veneração. Filho de jornalista,
posso garantir que a imprensa me deu
teto e comida.
Carlos Heitor Cony

Compreende-se, como significativo no contexto deste trabalho, o fato de que, antes de ser escritor e de ser tornar o cronista de hoje, Carlos Heitor Cony foi repórter e redator. Teve no jornalismo a sua primeira profissão, quando em 1947, o convidaram a substituir seu pai, que trabalhava no *Jornal do Brasil* como representante na Sala de Imprensa da Prefeitura: “Fui ganhar o piso salarial da reportagem, que era mais um piso do que um salário” (CONY apud SANDRONI, 2003, p. 73).

Na crônica “De como não sentei na cadeira de Bilac”, Cony narra a sua história no momento em que deixa o seminário e, sem saber exercer nenhum outro ofício, nem mesmo andar de ônibus pela cidade, é enviado pelo pai à redação do jornal, como tentativa desesperada de que o filho tivesse uma profissão:

Foi assim que, naquela tarde, após negociações embrulhadíssimas entre o pai e um secretário de jornal, subi as combalidas escadas da *Gazeta de Notícias*, jornal que já tivera sua glória, endereço famoso na rua do Ouvidor, de cujas sacadas José do Patrocínio levantara as massas a favor da Abolição. (CONY, 2010a, p. 70).

Neste trecho da crônica, Cony relembra a sensação da primeira vez que chegou ao jornal e, opostamente ao que pensava o pai, é possível perceber que, para ele, o jornal foi um lugar de glória, situado em um reconhecido endereço, palco de determinante momento histórico. Mesmo diante dessa impressão, o autor sabe que, naquela época, ser jornalista era o destino de quem não dava certo em coisa nenhuma e que as redações estavam cheias de médicos, advogados e professores que tinham esse afazer como uma renda extra. Ele conta que, na entrevista com Mâncio, o secretário do qual dependeria seu futuro na contratação para o jornal, foi obrigado a escrever um soneto contra Carlos Lacerda, que relata mal saber quem era. Quando Cony se sentou para executar tal função, ouviu um brado indignado: “O que é isso? Essa cadeira é do Olavo Bilac.” (CONY, 2010a, p. 71). Mesmo sem

entender porque ela teria que ficar vazia, já que o poeta morto não chegaria em nenhum momento, foi para o fundo da redação e escreveu os catorze versos que garantiriam o início da sua carreira.

Como era comum entre jornalistas no final dos anos 1940⁵², Cony era um admirador de poemas e descobriu, através das crônicas, uma forma de unir seu gosto pelos versos à rotina dos jornais:

[...] encontrei pelas redações poetas de fulgurante presença nas letras nacionais. No Correio da Manhã, durante anos fui colega de Carlos Drummond de Andrade, era meu vizinho no Posto 6, dava-lhe carona no meu carro, nunca o surpreendi fazendo um poema ou falando de poesia. Nem todos tinham a sua glória e serventia. (CONY, 2010a, p. 59).

Mesmo elogiando Drummond e se colocando inferior ao poeta, desse período até hoje, ele publicou centenas de crônicas em jornais, revistas e livros, dentre elas, aquelas consideradas por diversos críticos como autobiográficas ou, como prefere chamar o próprio autor, crônicas de memória. Ao lançar o livro de crônicas *Eu, aos pedaços* (2010a), o autor assumiu, em entrevista, não gostar da autobiografia como gênero, pois a tem como uma autotraição: “A gente sente certa falsidade por mais que o autor queira ser isento” (CONY, 2014c, não paginado). O jornalista acredita que, em forma de memórias, consegue ser mais honesto, mesmo que isso implique em mentir: “Memória é mais livre, sem compromisso cronológico e permite um pouco de ficção” (CONY, 2014c, não paginado).

É por meio da perspectiva de que a crônica insere-se como uma possibilidade de análise da produção de uma memória autobiográfica, tecida cotidianamente nas páginas dos jornais, e pelo fato de poder ser percebida, também, como documento de reconstituição histórica, é que se constituirão as páginas a seguir.

As crônicas que intermeiam esta análise estão delimitadas pela temática, da memória do jornalismo, referendadas por meio do relato do autor enquanto jornalista no seu dia a dia nas redações. Entretanto, devido ao caráter eminentemente jornalístico da crônica e a própria trajetória estilística do autor, assinala-se como

⁵² Como exemplo é possível citar alguns dos jornalistas dos anos de 1940: Carlos Drummond de Andrade, Graciliano Ramos, Oswald de Andrade, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Mário Faustino, Zuenir Ventura, Clarice Lispector, Carlinhos Oliveira, José Guilherme Merquior e Glauber Rocha. Cony, como parte desses jornalistas, narra: “No século passado, quando nasci e me iniciei no ofício que até hoje exerço, um dos meus espantos foi descobrir que, nas redações de antigamente, todos, do redator-chefe ao continuo que levava os originais para a composição, todos, sem exceção, faziam poesias, sendo o soneto o estuário preferencial para o estro geral.” (CONY, 2010a, p. 57).

substancial discutir os aspectos referentes ao seu discurso e as transformações da linguagem jornalística até os dias atuais.

Nesse sentido, importa identificar que a escolha pela década de 1950 como cenário inicial da história do jornalismo coincide com o começo da carreira de Cony, com mudanças expressivas na imprensa brasileira, além da importância histórica desse período, que conta com fatos políticos determinantes para a imprensa e para a sociedade, como a ditadura e a censura.

5.1 O JORNALISMO EM SUA VERSÃO CARIOCA: O TEMPO E A LINGUAGEM

Os jornalistas são os trabalhadores manuais da palavra, os operários da palavra. O jornalismo só pode ser literatura quando exercido de maneira apaixonada.⁵³
Marguerite Duras

Foi no período de 1950 a 1960 que o jornalismo impresso introduziu em suas páginas novas técnicas de apresentação gráfica, inovações na cobertura jornalística e renovação da linguagem, argumentos que elucidam que esse é considerado um tempo fundador, um marco de desenvolvimento e modernização da nova imprensa brasileira, como contextualiza Marialva Barbosa:

O slogan do Governo Juscelino Kubitschek, que pretendia modernizar o Brasil, fazendo o trabalho de construção de um país que levaria cinquenta anos em apenas cinco, resume o processo que tomou conta das redações dos principais jornais do Rio de Janeiro na década de 1950. (2007, p. 149).

Cristiane Costa, também, estabelece um comparativo com as mudanças ocorridas nessa década, como a industrialização, o crescimento do mercado editorial brasileiro e um modelo americano de texto, objetivo e conciso, e afirma: “Um impacto semelhante ao provocado pela Semana de 22, separando a literatura parnasiana da

⁵³ No original: Je vois les journalistes comme des manuels de la parole, des ouvriers de la parole. Le journalisme ne relève de la littérature que lorsqu’il est exercé de façon passionnelle (DURAS, 1987, p. 109).

moderna, seria repetido na imprensa nos anos 50, com a introdução do lide⁵⁴ (2005, p. 100).

Antes disso, como conta Cony: “No final dos anos 40, 50, as pessoas eram ingênuas”, os jornalistas “[...] inventavam e tinham carta branca para fazer isso. Fizeram o jornalismo produzido” (CONY apud COSTA, 2005, p. 280). Por essa informação, Cony afirma que o jornalismo dessa década não possuía credibilidade, tinha um falso discurso e fazia seu público acreditar em verdades criadas.

O *Diário Carioca*⁵⁵ foi o primeiro jornal do Rio de Janeiro a introduzir o lide aos textos jornalísticos que, até então, eram redigidos com o chamado “nariz de cera”⁵⁶. Também criou o primeiro manual de redação e trouxe dos Estados Unidos para a sua equipe a função do copidesque, por meio do jornalista Pompeu de Souza⁵⁷. A partir desse momento, o jornal deixou de lado a tradição francesa de transmitir a informação imbuída de filosofias, especulações e considerações para se tornar um veículo de notícias concisas, pois, afinal, o copidesque tinha a função de rever, corrigir e aperfeiçoar o texto, quanto ao conteúdo e à forma.

O jornalista e dramaturgo Nelson Rodrigues ironizou a nova função que inundara as mesas de redação, dizendo ser o copidesque “um idiota da subjetividade”, “capaz de reescrever o próprio Proust” (RODRIGUES, 1977, p. 65), o que significa dizer que eles fariam correções mesmo no texto de um grande escritor da literatura mundial como Marcel Proust. Cony, que condiz com a mesma indignação, completa, também com ironia, na crônica, “Evoé!”:

⁵⁴ O lide é a primeira parte, geralmente o primeiro parágrafo de uma matéria jornalística, e busca apreender a atenção do leitor ao fato narrado, respondendo de imediato às questões mais importantes da notícia. As perguntas principais e que devem estar respondidas no lide são: “O que?”, “Quem?”, “Quando?”, “Onde?”, “Como?” e “Por que?”. (NEIVA, 2013; RABAÇA; BARBOSA, p. 2002).

⁵⁵ O *Diário Carioca* foi fundado por José Eduardo de Macedo Soares, começou a circular em julho de 1928 e durou 37 anos. Sua finalidade era claramente combativa e foi empastelado por se opor ao governo Washington Luis e apoiar a Revolução de 30. O jornalista Benício Medeiros relembra: “Denunciou desmandos administrativos, produziu crises institucionais, derrubou ministros – tudo em nome de valores, como liberdade, probidade, legalidade, em que Macedo Soares, o “Príncipe dos Jornalistas”, acreditava acima de tudo” (apud COSTA, 2011, p. 10). Não tinha muitos leitores, mas tinha grande influência, em termos de volume e tiragem não era um jornal tão grande como o *Correio da Manhã*, o *Diário de Notícias* e o *Jornal*, mas ganhou visibilidade após as mudanças realizadas em 1950.

⁵⁶ O “nariz de cera” é oposto ao lide. É a introdução de uma matéria redigida de forma prolixa, vaga, que retarda a abordagem do assunto principal. (NEIVA, 2013; RABAÇA; BARBOSA, p. 2002).

⁵⁷ Pompeu de Souza foi o jornalista responsável por inserir a técnica lide à redação do DC em 1950 e por criar o primeiro manual de redação da imprensa brasileira. Foi editor da Abril Editora e responsável pela revista *Veja* de 1968 a 1978. Foi Senador Constituinte de 1987 a 1991 e redator do parágrafo 1º do artigo 220 da Constituição Federal, que prevê a liberdade de imprensa. (MENDEZ, 2006, p. 169).

Nunca entendi o que quer dizer. Os jornais de antigamente, ao chegar aquilo que chamavam de “tríduo momesco”, botavam nas primeiras páginas, em letras ditas garrafais, EVOÉ! – assim mesmo, em maiúsculas e com o ponto de exclamação que foi abolido pelos copidesques que vieram depois e introduziram nos textos da redação o pavoroso “diz que”. (CONY, 1999, p. 77).

Na crônica “O funeral da emoção”, escrita em 2001, Cony relembra esse momento da história dos jornais, no qual os copidesques e os manuais de redação invadem o espaço antes destinado aos “pontos de exclamação”, tão criticados por ele e por Nelson Rodrigues. Afirmando ser esse um tempo definitivo para o jornalismo, o autor, mais uma vez em concordância com Nelson, retrata:

Evidente que o problema não era a exclamação em si, mas o estupor, o pasmo, a perplexidade, a emoção que o sinal ortográfico expressava, varrendo um sentimento mais autêntico da condição humana (a emoção pura e simples) para o lixo da história e para baixo do tapete do bom gosto, a mídia pasteurizou-se, ficou anódina (não gosto dessa palavra, mas vai lá), sem sal, chata como uma galocha aposentada no fundo de um armário. (CONY, 2004a, p. 146).

Cony imputa à criação da função do copidesque parte da responsabilidade pela objetivação do discurso da imprensa, que segundo ele, perdeu a emoção.

Desse momento em diante, como afirma Cristiane Costa, literatura e jornalismo se dividem em discursos distintos numa “ditadura da objetividade” capaz de “fincar as fronteiras entre os dois gêneros” (COSTA, 2005, p. 125).

Foi também nessa fase, em 1956, que o *Jornal do Brasil* (JB) se propôs a realizar a mesma reforma do *Diário Carioca*, que se deu em transformações subsequentes nos jornais de todo o país. Cristiane Costa explica que o JB se transformou: “de um jornal de pequenos anúncios de empregadas domésticas até os anos 50, para o jornal mais influente dos anos 60 e 70” (2005, p. 120). Gradualmente, passou-se a praticar um jornalismo que privilegiava a informação, que separava o comentário pessoal da transmissão objetiva da notícia e a ideia de imparcialidade, objetividade e neutralidade absoluta tomou conta do texto jornalístico, antes refletido no estilo pessoal de escrita de cada redator. Com essas pontuações, pode-se encaminhar a discussão na perspectiva de que estas mudanças refletem a estratégia de autonominação do jornalismo, com a intenção de diferenciá-lo do discurso literário e de legitimar a própria profissão, até então

exercida por profissionais de diversas áreas como escritores, poetas, políticos, advogados e empresários.

A jornalista Cecília Costa, em seu livro sobre a história do jornal *Diário Carioca* (DC), cita algumas das principais transformações ocorridas na redação do jornal realizadas pelo jornalista Pompeu de Souza e que influenciaram toda a imprensa nas décadas subsequentes:

O lide e o sublide estavam lá no DC. As oito colunas. A pirâmide invertida. Os títulos criativos, debochados, em três linhas, puro DC. Os títulos com dois pontos. Ou sem verbo. Os títulos- legenda. As siglas JK, J-J e Jan-Jan, criações de Pompeu de Souza. As primeiras páginas azuis. O manual de redação, outra criação ou legado de Pompeu à imprensa brasileira. As misses. O colunismo, o jornalismo literário, o suplemento infantil, o suplemento feminino, o apoio ao sindicalismo nascente no país, ao funcionalismo em sua angustiosa campanha por melhores salários, a busca de interação com o leitor, os prêmios, os concursos, a carioquice brincalhona, uma incipiente “cobertura de cidade”. As fotos recortadas, os filminhos, as fotos de página inteira, tudo DC. Em cores. (COSTA, 2011, p. 19).

Em meio a tantas mudanças, vale ressaltar o surgimento dos cadernos e dos suplementos, como o SDJB (Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*), no qual escreviam Cony, Clarice Lispector, Zuenir Ventura e Glauber Rocha.

A historiadora Alzira Alves de Abreu relata que, “na segunda metade da década de 1950, a imprensa brasileira começou a abandonar uma de suas tradições, o jornalismo de combate, de crítica, de doutrina e de opinião” (1996, p. 15). Explicita, ainda, que essa forma de jornalismo político convivia com o jornalismo popular, que tinha como característica o grande espaço para o *fait divers*⁵⁸ e para a crônica, assim, a objetividade da linguagem não era mais uma preocupação. Todos esses elementos são indispensáveis para a compreensão de que o jornalista ganhou função de intelectual e o jornal de um partido com poderes de “estado maior”.

De acordo com Dênis de Moraes, encontramos nos textos de Gramsci importantes notas teóricas sobre a imprensa, o jornalismo e os jornalistas, as quais “oferecem contribuições relevantes para a reflexão crítica sobre a ética profissional e a necessidade da diversidade informativa e a pluralidade de vozes nos noticiários e em espaços de opinião” (2016, não paginado).

⁵⁸ A expressão francesa, que significa “fatos diversos”, é utilizada para identificar aquelas notícias que ganham destaque nos jornais porque são curiosas, inusitadas e atraem a atenção dos leitores pelo sensacionalismo. Uma narrativa que se aproxima da literatura, na medida em que guarda toda estrutura da ficção, reatualizando sua carga mítica sem, contudo, perder de vista sua referência empírica.

Suas reflexões sobre o jornalismo e os jornalistas estão relacionadas com a questão dos intelectuais. Para Gramsci, cada grupo social tem a sua própria categoria de intelectuais. Gramsci explicita que:

[...] cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, organicamente, uma ou mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e político (2000, p. 15).

O que Gramsci afirma, é que todo grupo social necessita da criação de intelectuais para a legitimação de sua posição de classe e, que também, os intelectuais atuam diretamente em diversos âmbitos da vida social para legitimar e referendar o projeto de sociedade dessa classe. Nessa direção, conforme afirma Maria Lúcia Duriguetto, a definição de intelectual, em Gramsci, não está inscrita nas características intrínsecas de suas atividades, ou seja:

[...] não considera os intelectuais de maneira abstrata ou como uma casta separada, mas os apresenta como parte integrante das relações sociais, como pertencentes a uma classe social e com a função de representar os interesses dessa classe no conjunto da vida social. (2014, p. 284).

Gramsci destaca que: “os intelectuais são os ‘prepostos’ do grupo dominante para o exercício das funções da hegemonia social e do governo político”, ou seja “do consenso ‘espontâneo’ dado pelas grandes massas da população à orientação impressa pelo grupo fundamental dominante à vida social [...]” (2000, p. 21).

Nessas reflexões sobre o papel dos intelectuais que Gramsci problematiza e identifica a função do jornal e dos jornalistas na reprodução dos interesses e ideologias das classes que detém o poder econômico e o poder político⁵⁹. Nessa direção, Gramsci desenvolveu contundentes críticas às relações de subordinação da mídia impressa italiana das primeiras décadas do século XX aos ditames das classes dominantes, assim como às construções simbólicas do controle da informação e da opinião para assegurar a existência do capitalismo.

Para Gramsci, os jornalistas burgueses “apresentam os fatos, mesmo os mais

⁵⁹Gramsci atuou como jornalista durante 16 anos, antes de sua prisão pela ditadura fascista de Mussolini, em 1924. Em carta à sua cunhada Tatiana Schucht, de 12 de outubro de 1931, descreve o que o movia nessa função profissional: “Nunca fui jornalista de profissão, que vende sua pluma a quem paga melhor e deve continuamente mentir, porque a mentira faz parte de suas qualificações. Fui jornalista absolutamente livre, sempre de uma só opinião, e nunca tive que esconder minhas profundas convicções para agradar aos patrões”. (GRAMSCI, 2005, p.103).

simples, de modo que favoreçam a classe burguesa e a política burguesa em prejuízo da política e da classe trabalhadora”. Exemplificou com a cobertura tendenciosa das greves: “Para a imprensa burguesa os trabalhadores estão equivocados. Há uma manifestação? Os manifestantes, simplesmente porque são trabalhadores, são sempre os revoltados, os intransigentes, os delinquentes” (GRAMSCI, 2004, p. 116-117 apud MORAES, 2014, não paginado).

De acordo com Dênis de Moraes (2016), na opinião de Gramsci, as empresas jornalísticas concebiam os jornais como tendo uma função político-ideológica e econômica, pois buscavam atrair o maior número possível de leitores, ampliando sua rentabilidade e influência. Nesse sentido, a imprensa burguesa se moveu em direção ao que podia agradar ao gosto popular com o propósito de conquista de “uma clientela continuada e permanente”. Dessa forma, os componentes socioeconômicos e ideológicos estão na base do que o filósofo italiano denomina de “jornalismo integral”, isto é:

[...] o jornalismo que não apenas quer satisfazer todas as necessidades (de uma certa categoria) de seu público, mas pretende também criar e desenvolver estas necessidades e, conseqüentemente, em certo sentido, gerar seu público e aumentar progressivamente sua área [de influência]. (GRAMSCI, 2000, p. 197).

De acordo com Moraes, para Gramsci:

[...] a imprensa elabora, divulga e unifica concepções do mundo. Ou seja, cumpre sua função de difundir conteúdos que ofereçam orientações gerais para a compreensão dos fatos sociais, a partir de óticas sintonizadas com determinada agrupação social mais ou menos homogênea e preponderante. (2016, não paginado).

É nessa perspectiva que o marxista italiano apreende os periódicos como verdadeiros partidos políticos, na medida em atuam como organizadores de uma visão de mundo compatível com a manutenção dos interesses econômicos e ideológicos das classes dirigentes. As notas gramscianas asseveram, assim, a função do jornal como um aparelho privado de hegemonia sob a influência das classes, instituições e elites dominantes e dos jornalistas como propagadores ideológicos de seus interesses e valores. Segundo Moraes (2016), Gramsci entendia que os meios de comunicação buscavam intervir nos planos ideológico, cultural e político com o objetivo de disseminar informações e ideias que contribuíssem para a

formação e consolidação do consenso em torno de determinadas concepções de mundo⁶⁰. Assim, com uma função similar a de um partido e com o papel de produzir consensos para a adesão passiva do público ao que é benéfico para a manutenção e reprodução econômica e ideológica do *status quo*, a pesquisadora Marialva Barbosa assevera, de acordo com o pensamento de Gramsci, que a função do jornalismo é:

[...] promover a articulação entre os grupos dominantes que centralizam, disciplinam e organizam ideologicamente as ideias, e o público para o qual devem ser difundidas. O jornalista, como elemento responsável por essa articulação intelectual, ganha notoriedade não apenas em função do poder simbólico que desempenha, mas do poder que de fato que detêm. (2007, p. 152).

Nesse sentido, a reflexão de Gramsci aponta para a tentativa dos intelectuais jornalistas de conquista do poder simbólico, através de um discurso revelador, de uma visão de mundo formadora de opinião. A década de 1950 conheceu uma alentada imprensa nacionalista que, de acordo com Abreu (1996), devido principalmente ao fato de que os jornais de maior circulação e prestígio, os do eixo Rio-São Paulo, defenderem teses favoráveis à participação de capitais estrangeiros no desenvolvimento industrial do país.

Pode-se apreender que o essencial sobre a década de 1950 está posto com esses argumentos, mas há que se enfatizar o relato de Cony sobre a influência da política na imprensa, no período no qual foi jornalista atuante, narrada no livro *Quase memória*:

Foi por volta de 1955, quando o pai teve a isquemia cerebral que o tirou de circulação por uns meses. Ele já estava em fim de carreira. Apesar de redator, preferia continuar com a sua credencial no gabinete do prefeito, função geralmente ocupada por repórter de setor, posto inicial da profissão. O jornal, por essa época, começava o seu período de modernização, e as relações da imprensa com o poder, no corpo a corpo com o noticiário miúdo dos expedientes burocráticos, haviam se alterado. Até então, um dos serviços prestados pela maioria dos jornais era a publicação, às vezes resumida, às vezes quase integral, do expediente das primeiras repartições públicas, Presidência da República, Ministérios, Senado, Câmaras Federal e Municipal, Prefeitura. Havia jornal que tinha como estrutura editorial o noticiário desses expedientes. [...] Inicialmente eram criadas as Salas de Imprensa. Elas abrigavam fotógrafos e repórteres de jornais, revistas e

⁶⁰ Mas também Gramsci constatou a necessidade da criação e ocupação de espaços informativos alternativos aos interesses econômicos e políticos das classes dominantes, espaços que fomentassem e induzissem a formação de uma consciência crítica e que possibilitasse a formação de processos contra-hegemônicos nos âmbitos da vida social.

rádios. Mais tarde, já no começo da modernização das redações, descobriram que o sistema favorecia o apadrinhamento, a cumplicidade, o representante do jornal muitas vezes se tornava representante dos interesses da repartição junto ao jornal. As Salas de Imprensa se transformavam em Comitês de Imprensa – o que era a mesmíssima coisa com nome diferente. (2010b, p. 97-98).

Ao narrar em primeira pessoa a sua vivência, Cony respalda-se historicamente para afirmar que, a partir desse momento em que fala o autor, imprensa e poder tornaram-se inseparáveis. A modernização dos jornais não foi só estrutural, mas também no posicionamento do discurso político e na forma de ocupação do lugar do jornalista.

Antes de passar ao jornalismo impresso nos anos de 1960, é interessante lembrar que essa foi a grande década do cinema nacional e da televisão e que os atores midiáticos refletiram o espírito desse tempo. Apesar de ser relevante destacar que, nesse momento da história, a televisão tinha como principal papel o de reprodutor cultural e o de exibidor de filmes e novelas, não se podia ignorar o fato de que, mesmo assim, ela produzia significados ao elaborar os discursos narrativos. Ainda é relevante tratar da modificação ocorrida no tempo de narrar, a partir do momento em que o narrador televisivo transforma-se em testemunha do evento e, como propõe Barbosa, “produz a transição entre a experiência que precede a construção do texto e a experiência que lhe é posterior (a do público), e só ganha sentido quando passa a figurar nesse novo mundo” (2007, p. 178). Isso implica a ideia de tempo suspenso que, ao telespectador, é apresentado como tempo presente e, por ser um passado contado na tela, acaba por misturar o ficcional com o factual.

Cony, que em 1960 começou a trabalhar no *Correio da Manhã*⁶¹, narra em *Quase memória*, as complementações que se acercam da validação desse posicionamento:

Nem a linguagem nem o conteúdo poderiam ser aceitos em jornal modernizado que disputava o mercado com outros veículos como o rádio, a televisão e os concorrentes, que despiam a roupagem amadora e romântica para se transformarem em empresas. (CONY, 2010b, p. 253-254).

⁶¹ Antonio Callado relata sua impressão sobre o jornal *Correio da Manhã*, criado em 1901. Ele testemunhou o processo de industrialização dos anos 50-60 e relata: “Era uma estrutura intelectual impressionante [...]. Creio que não se repetiu no país uma redação tão impressionante como aquela, inclusive porque havia uma simbiose, uma ligação maior entre o intelectual e o redator de jornal” (apud COSTA, 2005, p. 96).

A percepção desses componentes citados por Cony e que implicam em um novo discurso vindo da linguagem televisiva é que possibilita entender o surgimento do movimento conhecido como *New Journalism* (Novo Jornalismo). Com a novidade da imagem e a diminuição da tiragem dos jornais impressos, a imprensa escrita se viu obrigada a possibilitar aos leitores uma concepção menos árdua da notícia, reinventando a escrita e, com isso, recrutar leitores mais atentos e exigentes, que se identificavam com a qualidade do texto e buscavam o aprofundamento do conhecimento, opostamente à proposta da televisão.

Vindo dos Estados Unidos nos anos 1960, esse novo jornalismo teve como principais características o reconhecimento da subjetividade nos relatos, a personalização da narração, a retomada do jornalismo de investigação em profundidade, e a renovação estilística, ideológica e funcional. Gay Talese e Tom Wolfe são os autores precursores desse movimento que chegou ao Brasil como jornalismo literário e teve como proposta estilística utilizar elementos da literatura na reconstrução da notícia.

Jorge Pedro Sousa analisa e reforça a intenção do movimento:

Mas é em meados da década de sessenta que essa forma de jornalismo surge [...]. Tom Wolfe, no livro *The New Journalism* (London: Picador, 1975), diz que ouviu o termo, pela primeira vez, em 1965. O movimento do Novo Jornalismo surge como uma tentativa de retomada do jornalismo aprofundado de investigação por parte de jornalistas e escritores que desconfiavam das fontes informativas tradicionais e se sentiam descontentes com as rotinas do jornalismo, mormente com as suas limitações estilísticas e funcionais. (2001, p. 29).

Uma das vertentes do jornalismo literário é o livro-reportagem ou romance-reportagem, que extrapola os limites do factual e une a profundidade com a qualidade e a leveza na redação. Algumas obras de escritores americanos, como Truman Capote (*A sangue frio*, de 1966) e Hemingway (*By-line*, de 1967), tornaram-se referências dessa nova forma de discurso jornalístico ao tratar desses aspectos. No Brasil, a publicação de reportagens em formato de livro teve início na década de 1970, quando Ênio Silveira, editor da revista *Civilização Brasileira*, assim denominou uma coleção que, segundo o teórico Rildo Cosson: “[...] pretendia recobrir apenas um conjunto de obras baseadas em episódios reais vazados em uma narrativa que adotava contornos ficcionais” (2002, p. 60). As referências brasileiras para este estilo são, entre outras, os livros *Chatô, o rei do Brasil*, de Fernando Moraes, 1994, *A*

feijoada que derrubou o governo, de Joel Silveira, 2004, e *Privataria Tucana*, de Ribeiro Jr., 2011.

Em sua redação, o livro-reportagem absorve o estilo do autor e impregna-se da sua forma de narrar. Por meio de uma voz autoral, o jornalista/escritor desenvolve os fatos, revelando a realidade através de uma pesquisa minuciosa, de uma observação precisa, de um *feeling* e de uma capacidade intuitiva que capta a realidade com maior profundidade, sem deixar de lado a apuração ética e criteriosa utilizada na cobertura cotidiana. Essa narrativa combina descrição, diálogos e, em muitos casos, a participação do autor na narração. A valorização das condições que fazem o livro-reportagem se expressa na argumentação do jornalista Bruno Pessa, em seu livro *Livro-reportagem: origens, conceitos e aplicações* (2009), afirma que a narrativa utiliza técnicas emprestadas da literatura e mostra ao leitor um texto interessante, atraente, criativo e humanizado, que acentua sua curiosidade e sai da rotina das matérias submetidas ao lide.

Nas palavras de Cosson, o livro reportagem passou a representar "[...] tanto um tipo particular de narrativa que mistura literatura e jornalismo, quanto uma das tendências dominantes na ficção brasileira da década de 1970" (2002, p. 60).

Entre outros jornalistas da época, Carlos Heitor Cony publicou em 1975, pela editora Bloch, o livro-reportagem *O caso Lou*, que conta a história de um crime cometido por um casal de namorados na barra da Tijuca. A manchete dos jornais do dia, a principal notícia da mídia, foi investigada e reinventada em linguagem romaneada e se transformou em narrativa literária.

Em nota, a editora esclareceu que não foi seu objetivo e nem do autor provar alguma coisa ou julgar alguém. O próprio subtítulo do livro, "Assim é se lhe parece", já avisa a intenção: apenas "empreender uma grande *reportagem*, um *romance da realidade*" (CONY, 1975, p. 10).

Já no primeiro parágrafo do livro, é possível verificar aspectos significativos desse estilo de narrativa:

O detetive Ubirajara ia morder o primeiro pedaço de seu sanduíche: salaminho com queijo-prato. O copo de chope estava chegando, com dois dedos de espuma que ele sempre exigia. Dava duro no plantão-de-dia desde as 11 horas, teria ainda a noite inteira para aguentar o batente da 16ª Delegacia policial, territorialmente, a maior do então Estado da Guanabara: começava no túnel da Joatinga e ia até a altura da Ilha Grande. Um latifúndio policial, pouco habitado mas bastante tumultuado. A enorme praia de 18 quilômetros de extensão, que o carioca mal informado sobre os acidentes geográficos de sua cidade erroneamente chama de Barra da

Tijuca, é o filé mignon da Jurisdição: ali há de tudo e nunca deixa de haver nada, mesmo num início de uma noite como aquela, chuvosa, quase fria. (CONY, 1975, p. 2).

Mesmo distante do discurso jornalístico, o texto tem como proposta contar com maior profundidade e detalhamento um episódio verídico, noticiado exaustivamente pela imprensa da época.

Outro motivo fundamental para a narrativa ficcional ter sido empregada na escrita jornalística é a necessidade do recurso às metáforas e de uma montagem de textos, muitas vezes incompreensível, para tentar driblar os limites de uma imprensa que foi, por um longo tempo, censurada. Como informa Costa: “A montagem dos dados era o segredo dos bons repórteres e redatores, que, mesmo prisioneiros do mito da isenção jornalística, têm seus métodos para veicular suas ideias” (2005, p. 158).

Um exemplo clássico do recurso às metáforas em função da censura é a previsão do tempo da edição do *Jornal do Brasil* do dia 14 de dezembro de 1968 que, para explicar a difícil situação em que o Brasil se encontrava, escolhia a coluna da previsão do tempo para dizer o que, na verdade, nada tinha a ver com a temperatura: “Tempo negro. Temperatura sufocante, o ar está irrespirável, o país está sendo varrido por fortes ventos”. Nos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde*, manobras também foram usadas para enganar a censura. Espaços que deveriam ser ocupados por notícias foram ocupados por receitas de bolo imaginárias ou por trechos de *Os lusíadas*, de Luís de Camões.

Observa-se que, assim como grande parte da ficção brasileira escrita nesse período foi composta por quem estava nas redações, muitos jornalistas também tiveram a sua produção transformada em discurso literário. Em função das obras literárias terem sofrido menos com a censura do que a imprensa, elas passaram a ter o papel de informar, assim como o jornalista passou a ser visto como um intérprete da realidade e não mais como um mero observador. Essas transformações no discurso jornalístico, que têm como base elementos da literatura, são analisadas pelo professor e pesquisador de jornalismo Jorge Pedro Souza:

Ao nível discursivo, os novos jornalistas oscilam entre o “eu” e o “eles”. A construção cena por cena, o uso de diálogos na totalidade, o simbolismo de uma linguagem cuidada, as frases curtas, a narração minuciosa, a caracterização das personagens das histórias e a descrição dos ambientes são domínios discursivos que alguns jornalistas começaram a explorar, bem

dentro desse espírito da revisão estilística operada com o segundo movimento de Novo Jornalismo. Os títulos também se tornam mais curtos, incisivos e apelativos, ideias que são importadas quer da publicidade, quer do mundo do cinema. As fronteiras entre os mundos comunicacionais esbatem-se. (2001, p. 30).

Passando aos anos entre as décadas de 1960 e 1970, sabe-se que contexto político desse momento é marcado pelo golpe militar, fato histórico corrido no Brasil em 31 de março e 1º de abril de 1964, e pela censura que se impôs em seguida. A grande imprensa do Rio de Janeiro ainda presta conta pela sua postura durante o período inicial da ditadura, a qual respaldou. A mídia exerceu papel político importante na deposição do presidente João Goulart, afirmando que o então presidente estaria “ao lado da sedição e da subversão” (*Tribuna da Imprensa*, 31 mar. 1964 *apud* BARBOSA, 2007, p. 183).

Como escreve Cony em uma de suas crônicas: “Um tópico da *Gazeta* derrubava ministros, falia bancos, consagrava um ator, provocava uma revolução” (2010b, p. 70).

Com exceção do jornal *Última Hora*, a imprensa da época deu voz aos militares e legitimou o movimento em manchetes como “Pela recuperação do Brasil” (*Tribuna da Imprensa* *apud* BARBOSA, 2007, p. 184). Verifica-se, nas palavras de Barbosa, que:

Fazendo eco a esta posição política – como se constituíssem uma mesma materialidade textual tal é a semelhança entre as opiniões -, outros periódicos, que pouco tempo depois se colocariam como opositores ao regime apoiam integralmente a ação dos militares. (2007, p. 184).

O *Correio da Manhã*⁶² foi o único jornal que, passado o primeiro momento de concordância com o golpe, foi contra o regime e publicou uma série de denúncias por meio de crônicas políticas, a primeira delas, escrita por Cony. Esse jornal, como afirma Costa, foi “um dos matutinos mais importantes da capital. Seu corpo de redatores fez história não só na imprensa como na literatura” (2005, p. 94), como,

⁶² “Um dos mais respeitáveis e longevos periódicos do país, o *Correio da Manhã* nasceu bastante modesto [e durou 74 anos]. Sua primeira edição, de 15 de junho de 1901, tinha apenas seis páginas, sendo três ocupadas por anúncios. (...) Fundado por um jovem advogado idealista chamado Edmundo Bittencourt, o *Correio da Manhã* é considerado hoje um dos mais importantes jornais brasileiros do século XX, introdutor de uma ética própria e de refinamentos textuais que se transformariam na sua marca. (...) Desde a primeira edição o *Correio da Manhã* caracterizou-se, nas palavras de Nélson Werneck Sodré, por um “ferrenho oposicionismo, de extrema virulência”, em contraste, ainda segundo o historiador, com o “extremo servilismo” adotado por jornais concorrentes. (BRASIL, 2016, não paginado).

por exemplo, Lima Barreto e Carlos Drummond de Andrade. Em função dessa postura crítica, os órgãos da imprensa “[...] tiveram como resposta perseguições, na forma de corte de publicidade e pressões contra jornalistas do *Correio*, entre eles, o colunista Carlos Heitor Cony” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 123), como o próprio escritor conta em *Quase memória*:

Com a mudança editorial, a linha do jornal tornou-se mais agressiva, mais independente – e diversos casos foram criados envolvendo jornalistas e autoridades. Num desses momentos, quando a redação chegou a ser ameaçada de invasão por militares que se julgavam ofendidos pelo noticiário, o pai colocou na cintura a faca de prata lavrada, que ele ganhara numa de suas andanças pelo Rio Grande do Sul. Mostrou a faca a um dos jovens que era seu amigo. Ameaçou resistência, embora na base individual. [...] foi, ao que eu saiba, nos anos difíceis que a imprensa atravessou de 1961 (renúncia de Jânio Quadros e crise militar) até 1985 (fim da ditadura instalada em 1964), o único gesto de reação física contra a violência: os tanques do exército, os aviões da aeronáutica, os vasos de guerra da marinha contra a faca para cortar churrasco. (CONY, 2010b, p. 263, 264).

Ainda que, tendo como princípio dessa narrativa os temas da violência da ditadura instauradas nesse período e da reação da imprensa ao fato, Cony conta também com ironia as minúcias da história do seu pai e a sua, como partícipes do ocorrido.

Como se sabe, em 1964, surge o Serviço Nacional de Informações, criado com o objetivo de fazer a censura política aos veículos de comunicação. Segundo Barbosa, de 1964 a 1968, as redações passaram a ser controladas e as informações cerceadas pelo governo, o que culminou na censura prévia, após o Ato Institucional e a invasão da *Tribuna da Imprensa* por censores militares. Torna-se indispensável para a compreensão desse momento da história do jornalismo o entendimento explicitado:

O argumento usado pelo Governo para a instauração da censura coloca em evidência o papel que se atribui naquele momento aos meios de comunicação: além de informar, estes deveriam “orientar” a população, tutelados pelo Executivo. Assim, os conteúdos que poderiam servir de estímulo à oposição aos militares deveriam ser alijados das publicações. O argumento de que se vive num período de “guerra” (promovida pelos estudantes e pelos “terroristas”) serve para justificar as ações de exceção. (BARBOSA, 2007, p. 189).

De acordo com Sandra Reimão (2016), no estudo “Fases do ciclo militar e censura a livros – Brasil, 1964-1978”, a censura não se instalou nas redações imediatamente após o golpe militar. Em 12 de dezembro de 1968, o general Jayme

Portella de Mello determinou que a Polícia Federal se preparasse para silenciar as emissoras de rádio e televisão e enviar censores aos jornais do Rio e de São Paulo. No dia seguinte, Carlos Castello Branco, do *Jornal do Brasil*, foi preso em Brasília. Osvaldo Peralva, diretor do jornal *Correio da Manhã*, também foi preso no Rio. Deu-se início ao AI-5, na noite de 14 de dezembro de 1968, e Carlos Heitor Cony figurava na lista de personalidades a serem, imediatamente, tiradas de circulação, mesmo sem estar atuando na imprensa naquele momento. Às 23 horas, foi detido em sua residência, no Rio de Janeiro, e levado para o Batalhão de Guardas, onde dividiu cela com o também jornalista e escritor Joel Silveira. O escritor narra o episódio da prisão, que relata ter sido “A pior de todas”:

A 13 de dezembro de 1968, fui preso às 11 horas da noite, fiquei bastante tempo preso, até depois do carnaval. Nunca fui torturado, apesar de que ficar preso é uma tortura. Na época, não estava mais no *Correio da Manhã*, estava desempregado. Fazia adaptações de clássicos universais, Victor Hugo, Júlio Verne, entre outros, pela Ediouro. Eu tenho uns 60 livros infanto-juvenis, publicados pela editora e eu vivia disso. O primeiro exército do RJ tinha uma lista de quem deveria ser preso e eu estava nessa lista. Nesse dia, foram buscar o Juscelino [Kubitschek], [Carlos] Lacerda etc. Eu fui preso com o Joel Silveira, que também estava sem jornal, mas tinha um passado de jornalista combativo. Essa foi a pior prisão. (CONY, 2013a, não paginado).

Nessa entrevista concedida ao jornal *O Globo*, Cony fez um depoimento da sua prisão durante o AI-5 e, também, uma retrospectividade da sua produção literária, o que lhe deu sustento na época, já que a censura não lhe permitia trabalhar como jornalista. Ele, Joel da Silveira e muitos outros jornalistas passaram por dezessete anos durante os quais a liberdade de imprensa foi intimidada pelo regime autoritário. De acordo com Cony:

Fomos sumariamente jogados num velho camburão que nos despejou no quartel da PE na rua Barão de Mesquita, endereço que se tornaria um dos emblemas da repressão. A imprensa bem comportada chamou-nos de vulgares arruaceiros. No grupo estava Glauber Rocha. (1999, p. 129).

Muitos jornais e revistas foram fechados, como o *Correio da Manhã* em 1969, e muitos jornalistas, além de Cony, foram presos, como ele narrou na crônica “Cabezas trocadas” (1999).

A partir dos anos 1970, o sensacionalismo tomou espaço na grande imprensa, sobretudo no jornal *O Dia*. Também nessa fase, o número de publicações

diárias diminuíram. Os periódicos *Correio da Manhã*, *Diário de Notícias*, *Diário Carioca* e *O Jornal* deixaram de circular e ganharam público *O Globo* e *O Dia*. É importante perceber, como explica Barbosa, de que forma a crise na imprensa aconteceu:

As ingerências de natureza política, os desmandos administrativos – resultado muitas vezes da adoção de um modelo que fazia do clientelismo e do favorecimento prática diária para o sucesso das publicações –, somados à mudança de cenário político, econômico e midiático são responsáveis diretos ou indiretos pelo processo de concentração por que passa a imprensa diária do Rio de Janeiro. (2007, p. 199).

Nesse momento, no qual a política não era mais polêmica no jornalismo diário, não era mais o principal discurso, *O Globo* foi o grupo que conseguiu domínio de público, devido também ao sucesso de outras esferas midiáticas que possuía, como o rádio e a TV.

Há de se considerar, ainda, que a crise do petróleo que se instalou em 1970 gerou um aumento do custo do papel de imprensa, o que explica o fechamento de muitos jornais, além de motivos, como o domínio da imagem, que também fizeram com que a palavra escrita perdesse força.

O jornal *O Dia* foi um dos principais impressos dessa década por ter, como conteúdo fundamental, as notícias de cunho policial, o apelo ao sensacionalismo e a estética melodramática do cotidiano que seduziam o público. Nessas temáticas, “O que permanece com ênfase [...] é o exagero, a hipérbole, a descrição densa, a linguagem incisiva” (BARBOSA, 2007, p. 213).

Na década de 1980, percebe-se a importância de enfatizar algumas mudanças expressivas no jornalismo impresso, como o avanço das tecnologias de informática, a explosão do jornalismo investigativo, o espaço conquistado pela editoria de *Economia* e a multiplicação de cadernos especializados. A narrativa também acompanhou a velocidade das mutações e propôs uma escrita entrecortada em colunas e infográficos que se refletia na própria estruturação do conteúdo do jornal. A disputa pelo leitor de classe média caracterizou uma homogeneização do noticiário, com manchetes praticamente iguais e com a diminuição das grandes reportagens:

[...] a empresa aposentou a velha Marinoni, aposentou também toda a redação, comprou novas máquinas e contratou uma equipe de jovens que mudaria a feição gráfica e editorial do jornal. Para melhor, mas ao preço

habitual dos mil acidentes da carne, o raio caindo, cego, onde devia cair, o trator demolindo o velho para que, dos escombros sangrados, surgisse o novo. (CONY, 2010b, p. 252).

Cony comenta, com sua ironia habitual usando a palavra “aposentar”, para definir o homem e a máquina. A enumeração serve para dizer e para criticar que a questão humana não muda.

Vale ressaltar que, mesmo com o fim da censura prévia em 1978, a revogação do AI-5 e a liberdade de expressão garantida pela Constituição de 1988, que estabeleceu o fim das censura às artes e aos meios de comunicação, “várias foram as tentativas de encontrar meios para fazer calar a imprensa, que passou a ter papel no processo de redemocratização do país com as publicações de denúncias de corrupção e falcatruas políticas e administrativas” (MATTOS, 2006, p. 22). Foi nessa transição entre as décadas de 1980 e 1990 que um projeto de identidade da massa se fez, sobretudo, por meio do jornalismo simplificado e pasteurizado.

A década de 1990, como explica Barbosa: “representa, segundo alguns autores, o momento em que a chamada cultura da comunicação começa a tomar forma” (2007, p. 225). Em função de mudanças sociais históricas ocorridas nessa fase como: “abertura das sociedades umas às outras; quebras de equilíbrios familiares; mudança nas relações sociais e nas representações do indivíduo e da coletividade; ruptura radical das formas de trabalho com a emergência do setor de serviços [...]” (BARBOSA, 2007, p. 225), os sistemas de comunicação se adaptaram, amparados em um novo modelo tecnológico e à mídia de massa.

De 1990 em diante, surge também um novo jornalista, obrigado a cumprir prazos cada vez mais curtos, a ter maior versatilidade dentro do jornal, não só escrevendo mas também fotografando, editando e diagramando. Em função disso, passando, então, a escrever textos cada vez menores. O número de horas trabalhadas aumentou e o número de funcionários nas redações foi reduzido drasticamente. O repórter retomou o seu papel fundamental como símbolo de autoridade tendo como poderes a exclusividade das matérias e a prática de investigador, denunciando e desvendando casos antes mesmo dos meios oficiais. Os dossiês criados pelos repórteres, muitas vezes, deixaram de lado a isenção, colocando em risco o limite entre ficção e jornalismo, criando falsas realidades.

Diante desse cenário foi que o jornalismo impresso irrompeu os anos 2000, disposto a ressaltar uma narrativa de tensão em que o medo, resultante da violência

urbana e das guerras, tornou-se o referencial dessa escrita da instantaneidade que compõe o jornalismo atual. A convergência entre as mídias, ou o jornalismo multimídia simbolizados pela internet - capaz de oferecer recursos de hipertexto, combinar texto, som e imagem; respondeu pelo declínio da imprensa impressa, como analisa Marques de Melo (2012). O autor aponta que, no século XXI, o Brasil vem sofrendo de “um mal endêmico”, já que o acesso à imprensa e à informação permanece restrito a uma pequena camada de leitores regulares. O crítico chama esse momento de “crise nacional da leitura de jornais”, no qual a tiragem dos periódicos não acompanha mais o crescimento demográfico.

Na década de 50, tínhamos um volume diário de 5,7 milhões de exemplares de jornais para uma população de 52 milhões de habitantes. Chegamos ao ano 2000 com uma tiragem diária de 7,8 milhões de jornais para uma população estimada de mais de 170 milhões de pessoas. A população brasileira cresceu mais de 300%, enquanto a tiragem diária dos jornais ampliou-se apenas 40% na última metade do século XX. (MARQUES DE MELO, 2012, p. 156-157).

Outra questão relevante no que concerne à massificação da internet e é motivo de longo debate acadêmico é a relação de desgaste com a propriedade intelectual. A notícia é reproduzida sem critério, muitas vezes sem que o autor seja citado, e a informação em primeira mão não é mais privilégio do jornalista, diante dos recursos de compartilhamento de informação.

Cony, na crônica “O pintor que foi jornalista e escritor”, publicada em 2003, relata sua insatisfação com o discurso do jornalismo na era da reprodutibilidade técnica:

No jornalismo atual, sem vícios literários de outros tempos, o texto tem que ser profissional, obedecendo a critérios próprios. Daí que todos os textos acabam se parecendo. E, quanto mais parecidos, melhores são, pois o que fica importando é o conteúdo, o dólar em alta ou em baixa, o político que faz isso ou aquilo, o filme que custará tanto e será bom ou mau. (2004a, p. 330).

Nesse contexto, Cony critica a escrita padronizada dos jornais e valoriza o conteúdo do texto do jornalista, que perdeu a importância diante da crise que levou a queda de 9,1% da circulação de impressos no Brasil, em 2002 (COSTA, 2005, p. 191). Essa conjuntura permanece e obrigou, recentemente, as empresas de comunicação à uma nova demissão em massa, à eliminar cadernos e suplementos e

a transformar o jornalista em *free-lancer*, isto é, em um profissional autônomo e sem estabilidade. Além disso, outra variação da modernização tecnológica da imprensa e que permanece como fator atual é o marketing. A publicidade tornou-se estratégia de venda de periódicos que, a partir de 2004, apresentaram “um crescimento de 0,8% conforme dados da Associação Nacional de Jornais” (ROMANCINI; LAGO, 2007, p. 179).

Cony, em *Quase memória*, ao recontar a própria experiência, reconstrói a história do jornalismo e resume o que se vive hoje na mídia impressa da seguinte forma: “O jornal adotara outros métodos, as relações da imprensa com o governo e com a sociedade se modificaram, uma a uma, os monstros sagrados da redação foram sacrificados” (2010b, p. 253-254). Mais uma vez, o autor fala da falta de importância dada ao bom jornalista e ao seu texto em função de interesses empresariais e políticos, ou seja, interesses vinculados ao capitalismo.

5.2 SOBRE NOTÍCIA E CRÔNICA

O noticiário representa para o jornalista o
seu pão de cada dia... a crônica
representa a sobremesa.
Ralph L. Lowenstein

Para que seja possível dialogar com a crônica no contexto jornalístico e diferenciá-lo do discurso literário é preciso, antes de tudo, perceber a linguagem que a compõe, partindo de um entendimento mais amplo do modelo de comunicação impresso e suas características.

O poeta Carlos Drummond, que em 1920, com apenas dezessete anos, se ofereceu para escrever no *Jornal de Minas*, testemunha seu sentimento de pertencimento ao jornalismo. Ele declara que o escritor e o jornalista estão interligados e que o exercício jornalístico contribui no desenvolvimento da escrita poética:

O jornalismo é a escola de formação e aperfeiçoamento para o escritor, isto é, para o indivíduo que sinta a compulsão de escritor. Ele ensina a concisão, a escolha das palavras, dá noção do tamanho do texto, que não pode ser nem muito curto nem muito espichado. Em suma, o jornalismo é uma escola de clareza de linguagem, que exige antes clareza de pensamento. E

proporciona o treino diário, a aprendizagem continuamente verificada. Não admite preguiça, que é o mal do literato entregue a si mesmo. O texto precisa saltar do papel, não pode ser um texto qualquer. Há páginas de jornal que são dos mais belos textos literários. E o escritor dificilmente faria se não tivesse a obrigação jornalística. (DRUMMOND apud COSTA, 2005, p. 107-108).

Drummond defende a profissão que exerceu por muitos anos e demonstra como o jornalismo foi fundamental para a sua construção enquanto escritor. O jornalismo do qual fala o poeta é aquele em que o formato textual é direcionado, mas que liberdade e o estilo de quem escreve a notícia fazem a diferença. A partir do que narra Drummond, o que é possível dizer hoje sobre o jornalismo e sobre a literatura? A princípio, ele é o meio formal no qual a notícia chega ao público, muitas vezes, por meio de uma linguagem empobrecida, normatizada. Cristiane Costa, em seu livro *Pena de aluguel*, recorre a vários autores e reúne opiniões que distinguem, de forma radical, a literatura do jornalismo:

As linguagens literária e jornalística são “registros diferentes”, assinala Luciano Trigo. Mais do que isso, seriam como “azeite e água”, para Carlos Herculano Lopes, duas linguagens que “não podem se misturar”. Uma comparação já usada por Medeiros e Albuquerque é retomada por Mário Sabino: “Jornalistas e escritores: eles guardam as mesmas diferenças e semelhanças que existem entre pintores de parede e pintores artistas”. Uma imagem semelhante é usada por João Gabriel de Lima: o jornalista seria tão diferente de um escritor quanto um torneiro mecânico de um físico nuclear. Os dois ofícios teriam “naturezas distintas”, parece concordar Luiz Ruffato, por sinal, ex-torneiro mecânico. (2005, p. 202-203).

A exposição de referências centrais sobre essa temática, que possibilita o entendimento sobre os aspectos que lhe são atinentes, implica em abordar as contribuições de diversos autores em torno da notícia.

O jornalista busca o conhecimento, seleciona e divulga acontecimentos, ideias, informações e assume a condição de “intermediário da sociedade”, na medida em que a leva a participar de forma direta ou indireta da vida social. (BAHIA, 1990, p. 9). É o último baluarte da objetividade, no qual se limita à reprodução fiel, técnica e ética da realidade. Juarez Bahia em *Jornal, história e técnica*, defende o jornalismo e destaca sua função: “é apurar, reunir, selecionar e difundir notícias, ideias, conhecimento e informações gerais com veracidade, exatidão, clareza, rapidez, de modo a conjugar pensamento e ação” (1990, p. 9). Para o jornalista John Hersey: “Há uma regra sagrada no jornalismo. O repórter não pode inventar” (apud COSTA, 2005, p. 274).

Entretanto, desconstruir as afirmações anteriores não leva mais do que três ou quatro palavras. Apurar quer dizer tornar puro, o que significa ter que se livrar das impurezas, tornando mais fino, mais sensível e mais agudo. Mas, na notícia, qual parte é a impura? O que é mais sensível, mais agudo?

Se a notícia difunde ideias e conhecimento é preciso pensar que, tanto no grego quanto no latim, ideia quer dizer aspecto exterior, aparência, figura, imagem. O que pode haver de objetivo, exato, verdadeiro, claro e rápido na aparência, na figura, naquilo que se mostra no lugar de outro?

O substantivo veracidade, para os linguistas, tem origem duvidosa. Não se sabe se vem do grego ou do latim, mas o antônimo de mentira quer dizer atributo ou qualidade do que é verdadeiro ou corresponde à verdade. Na verdade, o que é a verdade? Ou melhor, o que significa para o jornalista dizer a verdade? Há uma verdade empírica verificável? Corrobora-se do pensamento de Cristiane Costa de que uma história pode ter vários olhares e ambos serem verdadeiros: “A exatidão factual também pode esconder distorções, porque jornalistas não apenas reproduzem os fatos, mas dão sentido a versões dos acontecimentos em suas reportagens” (2005, p. 286).

Por isso mesmo, a concepção de jornalismo evocada aqui está inscrita nas palavras de Clóvis Rossi, em outra via teórica: “Jornalismo é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvinte. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra [...]” (1990, p. 7).

5.2.1 O discurso da notícia

Rotativa do acontecimento
 Vida fluindo
 Pelos cilindros,
 Rolando
 Em cada bobina.
 Rodando
 Em cada notícia.
 No branco da página
 Explode.
 Todo jornal é explosão.
 Carlos Drummond de Andrade⁶³

A palavra, como lembra Cony (2001b), constrói e reconstrói o mundo, dá um novo sentido à vida e aos fatos cotidianos: “A palavra é material plástico demais, serve para tudo e para nada. O jornalista dela se utiliza, primariamente, para dar uma informação ou uma opinião” (2004a, p. 330). Palavra essa que Cony transformará em notícia. O primeiro passo na construção do que é notícia reside no sentido do que propõe o professor Nilson Lage, em *Ideologia e técnica da notícia*: “a notícia é articulação simbólica que transporta a consciência do fato a quem não o presenciou” (2001, p. 49).

A essa afirmação, aderem-se outras duas que complementam a reflexão. Na década de 1970, Cremilda Medina, amparada numa visão marxista, avisava que a notícia, sob o complexo mercantil, nada mais é do que um produto de consumo da indústria cultural. Se é produto, acrescenta Lage, deve ter acabamento padronizado, obedecendo à lógica de mercado estabelecida pela classe dominante.

A esse ponto, é necessário que nos perguntemos: então, se é produto, se tem acabamento padronizado e se obedece à lógica de uma classe dominante, a notícia é o relato do fato ou um fato novo? Quem responde a essa indagação é Jorge Pedro Sousa, para quem as notícias podem representar a realidade, embora não sejam a realidade e nem o seu espelho. Entretanto, é fato incontroverso que elas contribuem para a construção de imagens da realidade, para a construção de significações sobre os acontecimentos e ideias e para a escolha de temas na lista de preocupações do público:

⁶³ Drummond publicou esse poema na capa do caderno comemorativo das novas instalações do *Jornal do Brasil*, em 15 de agosto de 1973. (COSTA, 2005, p. 115-116).

O jornalismo é, portanto, uma modalidade de comunicação social rica e diversificada. Não há um jornalismo. Há “vários” jornalismo, porque também há vários órgãos jornalísticos, vários jornalistas, várias pessoas que podem ser equiparadas a jornalistas, vários contextos em que se faz jornalismo. (SOUSA, 2001, p. 15).

Cony, em entrevista, refletiu criticamente sobre a relação entre imprensa e sociedade no momento em que a notícia se tornou um bem de consumo, as vendas aumentaram e o jornalismo passou a ser uma empresa interessada em atender à classe alta dominante:

A imprensa moderna, altamente competitiva e cara, não chegou a mutilar o gênero, mas direcionou-o à estratégia geral do que hoje se chama “comunicação”. Numa palavra: exige que tudo o que é veiculado no jornal ou revista, das condições do tempo ao desempenho das bolsas, seja útil ao leitor, seja aquilo que nas redações é chamado de “serviço”. Daí que sobra um espaço reduzido ao cronista sem assunto, sem informação e sem outro serviço que não o estilo mais sofisticado que só será apreciado por determinados leitores e não pela massa consumidora do jornal ou revista (2014a, não paginado).

Com essa ponderação, Cony propôs que pensemos sobre o real significado da palavra comunicação. Entende-se que, para o autor, comunicar é um ato social, uma troca mútua, ao invés disso, os veículos destinados a essa função fazem desse canal uma forma de segregação social no qual poucos entendem os textos opinativos e com uma linguagem mais elaborada e a massa se contente com o que lhes parece óbvio e imutável como dados, tabelas e gráficos.

Os veículos impressos, além do aspecto visual, oferecem a oportunidade do contato tátil-sensível, em um tempo diferenciado de outros veículos de comunicação – como a internet, por exemplo – para a experiência de fruição do processo de produção-recepção. Em função disso, deveriam aproveitar do suporte que dispõem para dedicar a maior parte de suas notícias aos leitores que estão dispostos a usufruírem de um tempo leitura superior ao que normalmente é dispensado a outras mídias.

Diante desse pensamento, torna-se relevante a análise do conceito de notícia a partir de teóricos que substantivam seu significado para o jornalismo. O ponto de partida é o princípio básico de que os acontecimentos são transformados em notícias pelo sistema jornalístico e que a notícia deve ser recente, imediata, verdadeira, objetiva e de interesse público.

Segundo Adriano Rodrigues (1988), a notícia seria mesmo um meta-acontecimento, um acontecimento que se debruça sobre outro acontecimento, sendo tratado assim por ser notável, singular e potencial fonte de notícias importantes. Notícia e acontecimento estariam, aliás, interligados. Os assuntos noticiáveis variam e, entre aqueles considerados importantes hoje, muitos já não mais o serão amanhã.

Na direção do que argumenta Rodrigo Alsina: “notícia é uma representação social da realidade cotidiana, produzida institucionalmente e que se manifesta na construção de um mundo possível” (1996, p. 185). Para o autor, a principal função da notícia é “ser a mediação de algo” (ALSINA, 1996, p. 185). Ele valoriza sua concepção de signo, fruto da produção institucional com a capacidade de gerar todo um universo social.

A significação desses aspectos reforça a afirmação de que toda realidade transformada em linguagem é uma forma de interpretação ou uma representação dessa realidade, como referenda Lúcia Santaella:

As linguagens não são inocentes nem inconsequentes. Toda linguagem é ideológica, porque ao refletir a realidade, ela necessariamente a refrata. Há sempre, queira-se ou não, uma transfiguração, uma obliquidade da linguagem em relação àquilo a que ela se refere. (1996, p. 330).

Da mesma forma, para Patrick Charaudeau (2003, p. 67), o fundamento de todo discurso está baseado nas condições enunciativas, responsáveis por permitirem que certo mecanismo de comunicação social possa produzir sentido.

Nesse aspecto, a notícia torna-se um produto de consumo e o jornalista tem um papel socialmente institucionalizado. No sentido dessa argumentação, pode-se considerar que:

Realmente, política e ideologia estão presentes na organização de todo noticiário, que não é neutro ou objetivo. O jornal, ao contrário do que apregoa a teoria da objetividade jornalística, engaja-se na divulgação de uma concepção de mundo. Ele não é um espelho do mundo, mas um aparelho produtor de interpretações do mundo. (MAGNOLI, 1996, p. 16).

De acordo com o que declara Magnoli, o jornalista é um leitor privilegiado dos acontecimentos do mundo real que, a partir deles, como explica Ronaldo Henn, “vai construindo mundos possíveis que logo transmitirá a receptores. [...] é um ser de

linguagem a processar ininterruptos recortes em um mundo que se força sobre ele, narrando-o e hierarquizando-o” (1996, p. 36).

Retomando a ideia de que toda linguagem é uma forma de ação, é possível perceber que: “ ‘dizer’ é, sem dúvida, transmitir ao outro certas informações sobre o objeto de que se fala, mas é também ‘fazer’, isto é, tentar agir sobre o interlocutor e mesmo sobre o mundo circundante” (CHARAUDEAU; MAINGUENEAU, 2004, p. 72).

O fato de estar inserido naquele espaço garante ao enunciado um valor inquestionável, que ultrapassa o significado da mensagem e passa a ter um valor agregado às características do próprio suporte.

Também importa esclarecer que o jornalismo não admite um estilo, mas diversos, que são definidos de acordo com a natureza e a estrutura de cada órgão de comunicação social, embora existam elementos estilísticos comuns a vários veículos jornalísticos, como analisa Sousa:

Escrever sobre o que se sabe e contar bem o que há para contar representam, em última análise, os principais ingredientes da enunciação jornalística. Mas pode ser-se criativo, pode contar-se bem o que há para contar, respeitando-se as regras que fazem do texto jornalístico um texto informativo capaz de chegar a um grande número de pessoas. (2001, p. 19).

Mesmo diante dos elementos comuns, as notícias estão classificadas em gêneros jornalísticos, que variam de acordo com autores, que são dinâmicos, que se transformam através do tempo e que nem sempre dão conta de todos os formatos de redação existentes. Diante desses fatores, a classificação de Marques de Melo (2012) é a que se mostra mais ampla e atual, pois, diferente dos demais autores, é o único que categoriza os gêneros como hegemônico e complementares. O gênero hegemônico está dividido em informativo no qual estão nota, notícia, reportagem e entrevista; e o opinativo que agrupa carta, crônica, editorial, coluna, resenha, caricatura, comentário e artigo. No que Melo denomina de gêneros complementares, estão o interpretativo ou explicativo (dossiê, perfil, enquete, cronologia), o diversional ou de entretenimento (história de interesse humano; história coletiva) e o de serviço ou utilitário (indicação, cotação, roteiro, serviço).

Após revisão sobre gêneros jornalísticos, Lailton Costa (2008, p. 63) menciona que, apesar de mudanças decorrentes da internet, a exemplo dos *blogs*, vistos como páginas de “jornalismo pessoal”, propícios para a publicação de textos híbridos, os formatos da categoria opinativa pouco se modificaram. Marques de Melo

rebate: “os conteúdos da internet ainda não foram suficientemente estudados para permitir uma classificação e uma tipologia” (2012, p. 247).

Para Luiz Beltrão (1980, p. 14), a opinião é uma “função psicológica pela qual o ser humano, informado de ideias, fatos ou situações conflitantes, exprime a respeito seu juízo”. Isso significa que, para o autor, opinar demanda um conhecimento anterior, dados memoriais e sensoriais a respeito do objeto em questão.

O “monolitismo opinativo”, para Marques de Melo, “caracterizou a vida dos primeiros jornais e revistas, que eram obra de uma só pessoa” (2003, p. 101), como o primeiro jornal brasileiro, o *Correio Braziliense*, criado em 1808, editado em Londres, que expunha apenas o posicionamento de seu proprietário e produtor: Hipólito da Costa, o “primeiro jornalista brasileiro” (LUSTOSA, 2003, p. 11).

Cony tem “por norma achar que a verdade é uma questão de opinião e não de informação” (1999, 115). É por meio da crônica, inserida no gênero de conteúdo opinativo / argumentativo ou no “gênero comentário”, como atribui Manuel Carlos Chaparro (2008, p. 178), que o cronista melhor expressa esse pensamento.

5.2.2 A crônica: fragmentos de memória

A coletânea de fragmentos é considerada
como ‘um amontoado colorido de
achados’.⁶⁴
F. Schlegel
(tradução nossa)

O livro *Eu, aos pedaços*, em seu próprio título, sugere que cada crônica, assim como uma vida, é feita por pedaços, fragmentos de acontecimentos que, juntos, constituem a história de cada um. Cony relata, logo na apresentação do livro, que: “Esse futuro que não tive é hoje o meu passado, feito de cartas que não mentem jamais e de pedaços que também mentem, mas nem sempre ao meu favor” (2010a, p. 9). A partir da reflexão do próprio autor, é possível pensar que, assim como os fragmentos, também as suas crônicas são como reconstruções de pedaços inteiros da sua memória, de um passado pessoal e também coletivo.

⁶⁴ Le recueil de fragments est considéré comme “un amas bariolé de trouvailles” (SCHLEGEL apud SANGSUE, 1997, p. 330).

A historiadora Margarida de Souza Neves propõe a noção da crônica como fragmento e experiência interpretativa, e sustenta que, nesse tipo de escrita, os cronistas modernos, diferentemente dos que os precederam:

[...] abdicam de assumir como tarefa primordial o registro pretensamente objetivo do acontecido para abrir espaço ao comentário pessoal, ao olhar subjetivo, à busca do significado do efêmero e do fragmentário, ainda que mantendo paradoxalmente em comum com os cronistas de todos os tempos o desejo de, através da crônica, condensar nas letras o tempo vivido [...] (1995, p. 17).

Já a memória, como afirma o antropólogo Gilberto Velho, é feita de fragmentos, de lembranças e, por isso, as histórias não podem ser contadas de uma vez, assim como um fato não é capaz de ser narrado em sua totalidade:

A memória é fragmentada. O sentido de identidade depende em grande parte da organização desses pedaços, fragmentos de fatos e episódios separados. O passado, assim, é descontínuo. A consistência e o significado desse passado e da memória articulam-se à elaboração de projetos que dão sentido e estabelecem continuidade entre esses diferentes momentos e situações. (1998, p. 124).

Omar Calabrese (1987) explica a origem etimológica da palavra fragmento que, derivada do latim *frangere*, significa quebrar e traduz a noção de fração, de fratura, de ruptura e de interrupção, o que não quer dizer que, para isso, necessite de uma ação pré-definida. O autor evidencia que o fragmento difere-se do detalhe e que, mesmo fazendo parte de um inteiro anterior, não necessita da presença do todo para ser determinado. Para Calabrese, o fragmento é por si tal como é e independe da ação de um sujeito. Nesse caso, explica que a geometria do fragmento: “é a de uma ruptura em que as linhas de fronteira devem considerar-se como motivadas por forças [...] que produziram o ‘incidente’ que isolou o fragmento do seu todo de pertença” (CALABRESE, 1987, p. 88). Assim é que o fragmento remonta, reconstrói partes de uma obra, mas partes que se tornam completas em si mesmas, ao contrário do detalhe que apenas as reconstitui. Como propõe o autor, o fragmento é de modo geral “uma porção presente que reenvia para um sistema suposto como ausente” (CALABRESE, 1987, p. 90).

O *Dicionário de gêneros e noções literárias*, de Daniel Sangsue (1997), explora o verbete “fragmento” e traz noções de como ele é compreendido por alguns autores desde o romantismo até a contemporaneidade.

A apresentação do que se chama de fragmento romântico coincide com o que também expressa Calabrese:

Uma totalidade que permanece constantemente suspensa porque cada um dos fragmentos a realiza, mas simultaneamente vale como um todo que dela se destaca. O fragmento é, portanto, ao mesmo tempo individualização e totalidade. Desse ponto em diante o fragmento não é a soma dos fragmentos, ele é a copresença, o destaque recai sobre sua pluralidade e sua livre coexistência. (SANGSUE, 1997, p. 330, tradução nossa)⁶⁵.

Estabelece-se ainda, a partir do século XIX, a ligação entre a escrita fragmentária e a narrativa autobiográfica, em função da escrita de um diário. Acontece que, apesar da continuidade e sequência de datas que garante o gênero (diário), ele não representaria o fragmento no sentido já explicitado, o do todo.

Sublinhamos todavia que, se existem interferências entre o diarismo e a escrita por fragmentos, elas devem ser creditadas a transformações mais gerais: a abertura progressiva da atividade fragmentária ao “espaço autobiográfico” (Ph. Lejeune) e seu investimento por um sujeito portador de uma consciência de si cada vez mais marcada pela fragmentação. (SANGSUE, 1997, p. 331, tradução nossa)⁶⁶.

O fragmento contemporâneo por Roland Barthes vai de encontro ao que se pode perceber sobre a crônica enquanto texto autobiográfico, um possível instrumento de retorno à memória, um espectro ou monstro que constitui uma anamnese, aquele momento em que falha o pensamento e aparecem os incidentes que insistem “contra nossa paixão de fazer significar o menor acontecimento”⁶⁷ (SANGSUE, 1997, p. 332, tradução nossa). Ainda para o autor:

Como o fragmento é também uma escrita breve, condensada, um “átomo”, não corremos o risco de que ele assuma o tom “arrogante” da máxima? Barthes está consciente de esboçar o movimento do fragmento, mas os efeitos que podem resultar no nível de alguns fragmentos são neutralizados pela desestruturação da coletânea (a ordem imotivada do alfabeto), que proíbe qualquer construção global do sentido e do sujeito. Em *Roland Barthes*, o autor se percebe sob a égide da difração, da dispersão.

⁶⁵ No original: “Celle-ci reste néanmoins constamment suspendue, parce que chaque fragment l’accomplit, mais vaut simultanément comme un tout qui se détache d’elle. Le fragment est donc à la fois individuation et totalité. Désor-fragments, il en est la co-présence; l’accent est mis sur leur pluralité et sur leur libre coexistence.”

⁶⁶ No original: “Soulignons donc que s’il existe des interférences entre diarisme et écriture par fragments, elles doivent être rapportées à des transformations plus générales: l’ouverture progressive de l’activité fragmentaire à ‘l’espace autobiographique’ (P. Lejeune) et son investissement par un sujet ayant une conscience de soi de plus en plus marquée par le morcellement.”

⁶⁷ No original: “[...] contre notre passion de faire signifier le moindre événement.”

Reativando a imagem de Montaigne, ele pode então se descrever como uma “marchetaria de reações. (SANGSUE, 1997, p. 332, tradução nossa)⁶⁸.

Ao mesmo tempo, essa visão conceitual vai contra a noção do fragmento como um inteiro, discutidas por Calabrese. Esse lugar dado ao fragmento de memória, que rompe o funcionamento do pensamento, muitas vezes, de forma indesejada ou inesperada, tem marcado a escrita dos últimos 30 anos: “Pode-se afirmar, diz Pascal Quignard, que atualmente o espaço em branco tornou-se o lugar-comum ou a redundância. A regra parece ser um texto como que esfarrapado” (1985 apud SANGSUE, 1997, p. 333.). Ao pensar no significado de “esfarrapado”, imagina-se algo rasgado, despedaçado, no sentido negativo, velho ou sujo, mas também pode ser o que não tem consistência ou coerência, no sentido de uma desculpa, por exemplo, na expressão “desculpa esfarrapada”. A visão contemporânea de fragmento é um fenômeno de moda arraigado a um contexto moderno revelado por diversas crises, como explica Sangsue:

[...] crise de gêneros literários (o fragmento como alternativa aos gêneros convencionais); crise da obra (o esboço, o projeto, ou até mesmo o resto são preferidos em relação ao produto terminado, a obra “aberta” à obra orgânica) e, sobretudo à crise da totalidade: os fragmentos modernos perturbam toda e qualquer leitura unificante. [...] Como insiste Michel Serres, a propósito de *La Nouvelle Alliance* (A Nova Aliança) de Ilya Prigogine e Isabelle Stengers (1979): “Em um movimento de emulação por toda a parte emerge estranhos objetos, o velho universo liso e vazio se quebra, enchendo-se de acidentes e circunstâncias”. (1997, p. 333, tradução nossa)⁶⁹.

O fragmento é encarregado de encarnar essa ausência que, ao mesmo tempo em que pode ser tido como incompletude, é também a possibilidade de projeto, como o projeto de uma crônica ou como o projeto de um livro inteiro.

O tratamento dessa questão se inscreve na discussão de referenciais que

⁶⁸ No original: “Le fragment étant aussi une écriture brève, condensée, un ‘atome’, ne court-on pas le risque qu’il prenne le ton ‘arrogant’ de la maxime? Barthes est conscient d’en esquisser le mouvement, mais les effets qui peuvent en résulter au niveau de quelques fragments sont neutralisés par la déstructuration du recueil (l’ordre immotivé de l’alphabet), qui interdit toute construction globale du sens et du sujet. Dans *Roland Barthes*, l’auteur se perçoit sous l’égide de la diffraction, de l’éparpillement. Réactivant l’image de Montaigne, il peut alors se décrire comme une ‘marqueterie de réactions’ ”.

⁶⁹ [...] crise des genres littéraires (le fragment comme alternative aux genres conventionnels); crise de l’œuvre (l’ébauche, le projet, voire le reste sont préférés au produit fini, l’œuvre « ouverte » à l’œuvre organique) et surtout crise de la totalité: les fragments modernes perturbent toute lecture unifiante. [...] Comme le soulignait Michel Serres à propos de *La Nouvelle Alliance* d’Ilya Prigogine et d’Isabelle Stengers (1979): “À l’envi, partout émergent d’étranges objets, le vieil univers lisse et vide se casse en se remplissant d’accidents et de circonstances”.

substantivam a sua importância e o seu significado para os estudos literários.

Antes de ser o que é, a crônica foi folhetim e não nasceu junto com o jornal. No tempo de Paulo Barreto (1881-1921), conhecido pelo pseudônimo de João do Rio, por exemplo, era apenas uma seção quase que informativa, um rodapé onde eram publicados pequenos contos, pequenos artigos, ensaios breves, poemas em prosa, tudo, enfim, que pudesse informar aos leitores sobre os acontecimentos daquele dia ou daquela semana. Como afirma Jorge de Sá (2015), a crônica surgiu por volta de 1860, quando o jornal passou a ser veiculado cotidianamente e com uma tiragem grande. Machado de Assis e João do Rio consagraram-se como cronistas, dando ao texto uma aparência mais literária que, tempos depois, foi enriquecida por Rubem Braga:

Em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. João do Rio chegava mesmo a inventar personagens, como o Príncipe de Belfort e dava a seus relatos um toque ficcional. Com isso ele também prenunciou que a crônica e o conto acabariam em fronteiras muito próximas. Sua linha divisória – às vezes, bastante tênue – é a densidade. (SÁ, 2015, p. 16-17).

Cony (1999, p. 118), na crônica “Objetos diretos”, conta que Rubem Braga, quando não tinha assunto para escrever suas crônicas, abria a janela e o encontrava, e quando não o encontrava, avisa aos leitores que não tinha assunto, e assim estava pronto o seu texto. O próprio Cony assume que: “Abrir janelas é recurso tradicional de cronista sem assunto. Um truque que funciona em qualquer situação [...] No meu caso (se fosse poeta parnasiano, aqui colocaria um “ai!”), não tenho tantas janelas assim, que valham a pena ser abertas. (2001c, p. 166-167). Cony narra ainda um episódio ocorrido com o colega de redação Nelson Rodrigues, que também não tinha problema em inventar assunto para as suas crônicas:

Uma tarde, estacionei ilegalmente o Sinuca-Chambord na calçada do jornal. Nelson estava com o papel na máquina e provisoriamente sem assunto. Inventou que eu descia de um reluzente Rolls-Royce com uma loura equivalente à suntuosidade do carro, um guarda nos deteve, tentei subornar a autoridade com dinheiro, o guarda não aceitou o dinheiro, preferiu a loura. Eu fiquei sem multa e sem a mulher. Nelson não ficou sem assunto. (1999, p. 119).

Para Nelson Rodrigues e para Cony, a invenção é algo comum à crônica, que, muitas vezes, surge de histórias que só existiram na imaginação. Para Machado de Assis (2016), a crônica nasce de “cousas ínfimas”, corriqueiras e sem muita importância, de fatos pitorescos do cotidiano. No caso de Machado, ela costuma surgir de forma jocosa e irônica, tendo como temática, por exemplo, o simples dia a dia de uma rua:

Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor, uma dizia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a cousa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, 1994, p. 13).

Afrânio Coutinho lembra a singular transformação da crônica no país, em que assume: “um desenvolvimento e uma categoria que fazem dela uma forma literária de requintado valor estético, um gênero específico e autônomo, a ponto de ter induzido Tristão de Ataíde a criar o termo ‘cronismo’ para a sua designação geral” (1976, p. 304). Coutinho comenta, ainda, que se na literatura brasileira algo pode ser tomado como:

[...] exemplo frisante da nossa diferenciação literária e linguística, é a crônica. [...]. A crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. (1976, p. 304).

O que Coutinho sugere é o que se observa em Cony, que a experiência da crônica parte da observação de seu autor diante de acontecimentos, que através dessa forma de escrita, expressa sua visão dos fatos em uma linguagem que permite uma trama de palavras, livre das amarras da objetividade jornalística.

Importa lembrar que Olavo Bilac foi um dos precursores em tornar a crônica ainda mais leve e poética, simplificando e naturalizando a linguagem, enfim, tornando-a mais brasileira, já que o vocabulário rebuscado e o requinte gramatical, que marcavam uma superioridade intelectual e literária, não cabiam mais.

Para Antonio Candido (1992), foi em 1930 que a crônica se consolidou como gênero no Brasil e foi difundida e cultivada por um grande número de escritores e jornalistas como Carlos Drummond, Mário de Andrade e Manuel Bandeira. Foi nesse

período que a crônica passou a ser utilizada por historiadores como documento para acessar o passado, pela sua capacidade de permanecer atual, indo além da linguagem jornalística diária. Entende-se que, ao mesmo tempo que é despretensiosa e simples, tem também suas minúcias pelo fato de ser derivada do que já foi experimentado pelo autor, o que implica em detalhes que podem ser fundamentais a narrativa.

É também da economia linguística que nasce a riqueza estrutural de uma crônica. Os textos narrados muitas vezes em primeira pessoa aproximam o leitor do discurso e criam uma relação dialógica que, com os efeitos de sentido de subjetividade, podem criar maior cumplicidade entre escritor e leitor. O cronista, diferentemente do jornalista, que não opina, ou pelo menos não deveria, sabe que, ao escrever, está sendo lido por quem quer saber o que ele pensa, qual é a sua concepção de mundo, ou seja, ele se dirige a um leitor que sabe que ele está presente em seu texto. Cony, em entrevista realizada pelo jornal *Extra Classe*, assumiu a posição de uma escrita do sujeito, como discurso determinante da crônica:

O que caracteriza a crônica é a disposição do eu. O cronista é o sujeito se expondo. O personagem principal, ou melhor, único da crônica é a primeira pessoa do singular. Mesmo que o eu não esteja explícito no texto, permanece na forma da valorização da visão pessoal do autor. (CONY, 2015b, não paginado).

Também, em uma crônica metalinguística, o autor reafirma seu estilo, explicitando a pessoalidade da escrita e a proximidade com o público leitor. Para ele, a emoção não está expressa apenas na pontuação de seu texto, mas na forma com que conduz um diálogo verdadeiro com quem acompanha suas crônicas. Cony conta que quando sua cachorra Mila morreu, ele ficou dois dias sem publicar na *Folha de S.Paulo*, como fazia diariamente. O jornal o pediu, então, que no texto de retorno explicasse aos seus leitores que ele não havia sido censurado ou reprimido, o que seria possível na época. Ao invés disso, ele contou ao público a dor que viveu ao perder sua cachorra que tanto amava:

Fiz a crônica sobre a morte de Mila, um texto gemebundo, sangrento na dor que sentia - e ainda sinto, pois ainda não tive coragem de substituí-la. Houve um surpreendente retorno, a ponto de receber reclamações do serviço de atendimento aos leitores do jornal que desejavam ter acesso ao meu telefone, fax ou e-mail para mandarem mensagens de consolo e

carinho. Nada menos jornalístico, nada mais churrascaria. (CONY, 2014a, não paginado).

Diante dessa afirmação, o cronista parece expressar que o leitor é antes um sujeito solitário e solidário do que somente o consumidor de jornal. Quando o cronista, por exemplo, tem coragem de falar da sua dor, cria uma proximidade com seu leitor, pois: “fatalmente encontra alguém que o compreende e, algumas vezes, o ame. Isso não dá apenas samba. Dá crônica também”. (CONY, 2014a, não paginado).

Em se tratando das particularidades da crônica, para além das apontadas por Cony, pode-se considerar que ela é um gênero híbrido, por incorporar elementos estilísticos emprestados do jornalismo e da literatura e circular nesses dois espaços aparentemente opostos. A crônica traz uma variação de conteúdos que se alterna entre a conversa da esquina, o relato pessoal, a lembrança e suas fantasias, o poético, a crítica social, a falta de assunto, até uma reflexão sobre a condição humana. Como bem sugere Cristiane Costa, “[...] a crônica é um gênero *borderline*, oscilando entre a imaginação e a realidade, o jornalismo e a literatura, língua culta e coloquial” (2005, p. 246). Trata-se de um gênero no qual a presença efetiva do autor, como fruto da subjetividade, se revela em uma espécie de conversa imaginária com o leitor, caracterizada por um estilo que passeia entre o oral e o literário: “É que a crônica brasileira bem realizada participa de uma língua geral lírica, irônica, casual, ora precisa, ora vaga, amparada por um diálogo rápido e certo, ou por uma espécie de monólogo comunicativo”, como afirma Candido (1992, p. 22).

O fato de a crônica ser considerada uma hibridização entre gêneros, não significa que ela não tenha o que lhe é específico, como “a natureza da sua indeterminação” (CHALHOUB; NEVES; PEREIRA, 2005, p. 15). A indeterminação está ligada às questões como o imponderável do cotidiano, o diálogo entre autor e leitor e a relação com a história. Machado de Assis já afirmava, ao falar do folhetim, que foi o primeiro nome da crônica:

O folhetim não é outra coisa mais do que o acaso, o vago, o indeterminado; é o acontecimento que há de haver, o livro que se há de imprimir, o sarau que se há de dar; é o dito que escapa, a anedota que circula, o boato que se espalha; é o capricho do tempo [...].(ASSIS apud CHALHOUB, NEVES, PEREIRA, 2005, p. 331).

Segundo Candido, a hibridização também manteve a crônica por muito tempo como um gênero menor exatamente por não se configurar como literatura. O autor assumiu essa polêmica, ao admitir o fato de que, em função da literatura não ser feita de grandes cronistas, e de um cronista não ser merecedor de um Prêmio Nobel, ela ganha contornos de um gênero menor. Ao dizer isso, a intenção do autor não era de todo desmerecer o gênero, mas reforçar o que ele entende como a melhor característica da crônica: “Graças a Deus, - seria o caso de dizer, porque sendo assim, ela fica perto de nós” (CANDIDO, 1992, p. 13). Segundo ele, devido ao ar costumeiro, cotidiano, leve e natural que costuma assumir, a crônica é despretensiosa e humaniza o jornalismo. Não por isso, deixa de ter profundidade e acabamento de forma: “que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição” (CANDIDO, 1992, p. 14). Ele afirma, ainda, que a crônica é um gênero que por estar tão próximo do dia a dia quebra a ênfase do texto, numa linguagem curta e fragmentada, que não tem a pretensão de duração, o que não significa algo negativo. A crônica do dia a dia dos jornais faz um contraponto à literatura que, de forma generalizada, com estratégias de linguagem desvia o leitor da possibilidade de discernir entre a realidade e a fantasia e, diante disso, formular um pensamento crítico a respeito do texto. Segundo o autor, entre coisas miúdas e ao mesmo tempo grandiosas, a crônica se posiciona em um lugar singular: “ela é amiga da verdade e da poesia nas suas formas mais diretas e também nas suas formas mais fantásticas, - sobretudo porque quase sempre utiliza o humor.” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Nesse sentido importa referenciar por meio de Margarida de Souza Neves (1992) que, mesmo sendo considerada como um gênero menor, a crônica ganhou cada vez mais espaço e relevância e foi utilizada com frequência pelos escritores e intelectuais. Neves fornece como exemplo Machado de Assis, cujas crônicas (1859-1897) deixaram como registro uma visão de um tempo, perpassadas pelo característico ceticismo e humor.

Ao dedicar um texto à reflexão sobre crônica, Cony manifesta-se sobre o valor atribuído ao gênero e ao seu caráter fragmentário em “A crônica como gênero e como antijornalismo”, publicada em 1998, no jornal *Folha de S. Paulo*:

A crônica só é gênero menor em termos de literatura. Admite-se como inabalável a certeza de que a literatura tende a ser perene, intemporal. Não faltam teóricos para garantir que a arte, nela incluindo a arte literária, existe

para superar a morte. E, se a literatura busca a infinitude, a crônica é crônica mesmo, expressão de finitude. É temporal, fatiada da realidade e desvinculada do tempo maior que é o da literatura como arte. Mas daí não se deve concluir que ela seja uma defunta. Dizem que se trata de produto típico do jornalismo brasileiro, mas não exclusivo. Sendo por definição um texto datado, tem fases, sacrifica-se a modismos, mas, devido à elegância ou habilidade de seus cultores, consegue sobreviver em diferentes manifestações pleonasticamente crônicas: como gênero (crônica) e como vinculada a um tempo (crônica também). (2014a, não paginado).

Ao ser indagado sobre o mesmo assunto, em entrevista ao jornal *Extra Classe*, Cony afirmou mais uma vez que: “A crônica é um gênero tipicamente marginal, pois não pertence ao jornalismo, por não conter informação, e também está à margem da literatura, por ser vista como um texto menor” (2015b, não paginado).

Cony entende a crônica como uma narrativa veiculada objetivamente em uma imprensa “comprometida com a notícia, com o fato do dia, que abriu espaços para a comercialização, que a sustenta industrialmente, e para os passageiros robotizados que podem ocupar os lugares vazios de cada edição” (2014a, não paginado). Nesse sentido, para o autor, isto acontece para suprir uma necessidade capitalista e, conseqüentemente, manter financeiramente o jornal diário que, com a convergência entre jornalismo e publicidade, passou a destinar à propaganda espaços antes ocupado pelas notícias, colunas e crônicas.

De acordo com Antonio Candido, a crônica foi reduzida de tamanho, acelerou a escrita e diminuiu a intenção de informar e comentar, o que ficou a cargo da notícia. Ateve-se a um perfil divertido e descompromissado, se afastando da lógica argumentativa para se embrenhar na poesia e “virar conversa aparentemente fiada” (CANDIDO, 1992, p. 17). O crítico declara: “Creio que a fórmula moderna, onde entra um fato miúdo e um toque humorístico, com o seu *quantum satis* de poesia, representa o amadurecimento e o encontro mais puro da crônica consigo mesma” (CANDIDO, 1992, p. 15). Cabe ressaltar que falar da crônica como “conversa fiada”, não significa que esta não tratará de assuntos sérios e nem que sérios não possam ser os relatos alegres da vida, com uma escrita cuidadosa dos fatos, “capaz de traçar o perfil do mundo e dos homens” (CANDIDO, 1992, p. 22).

A possibilidade de ampliar o diálogo de aceitação da crônica como documento histórico de acesso ao passado, para os historiadores como um instrumento para além da temporalidade do presente e que se estende a um espaço de representação do cotidiano, ampara-se na discussão de teóricos que justificam a

importância e a capacidade de se historicizar esse gênero textual. Regma Maria dos Santos e Edna Maria Pereira da Silva Nascimento analisam a crônica moderna diante desse panorama:

Não se trata mais de escrever para a história, mas de fazer a história no cotidiano, alinhavando fatos relevantes ao acontecimento miúdo [...]. É ela própria historicizada que se transforma com o tempo, redimensionando o seu suporte, alterando o seu sentido, sua propriedade como escrita e até mesmo a recepção que dela fazem os leitores. (2007, não paginado).

Margarida de Souza Neves traz à discussão a noção de tempo como registro, ou seja, apresenta a narrativa por meio da análise da etimologia do termo crônica e sua origem do latim *Chronus*/crônica:

Incorpora uma qualidade moderna: a do lugar reconhecido à subjetividade do narrador. [...] a crônica é sempre de alguma maneira o tempo feito texto, sempre e de formas diversas, uma escrita do tempo. Não fosse senão por essa razão, já seria justo que delas se ocupassem os historiadores. (1992, p. 82).

A partir de Neves, entende-se que essa forma particular de escrever o tempo numa ordem temporal, foi originalmente a proposta narrativa da crônica que traz consigo a experiência do autor e a sua leitura do tempo vivido.

Neves trabalhou a crônica sob do ponto de vista da história, mas com outras possibilidades de abordagem, como afirma: “De uma forma muito particular as crônicas recolocam a seus leitores a relação entre ficção e história” (1992, p. 76). Estas constroem a memória e, como destaca Neves: “se constituem em intérpretes do que dá sentido às coletividades e seletoras de suas referências” (1995, p. 28).

A historiadora defende a crônica como “documento”, mas não no sentido positivista e, sim, como o que tece um tempo vivido, ilustra o momento de um tempo social. Isso se dá porque o cotidiano construído pela cronista é o objeto da narrativa: “É enquanto se apresentam como imagens de um tempo social” e “narrativas do cotidiano, ambos considerados como “construções” e não como “dados”, que as crônicas são aqui consideradas como “documentos”” (NEVES, 1992, p. 76).

O historiador que se utiliza do “documento” crônica circula entre a escrita literária e o fato cotidiano (NEVES, 1992), como observa a autora que entende que a pesquisa histórica através das crônicas, parte do princípio de que os que as escrevem não têm a intencionalidade de um “todo coerente” (NEVES, 1992, p. 77).

Em função dos acontecimentos narrados nas crônicas estarem relacionados ao contexto social e, ao mesmo tempo, histórico, é possível pensar que esse gênero textual faz, na verdade, o registro do movimento dos homens na construção da sua história, via discurso. Por isso, o estatuto de um fato histórico é adquirido levando em consideração o contexto e o sistema de referências em que se encontra inserido. Dessa forma, Neves afirma que a história pode ser tanto o discurso histórico, o texto que organiza um determinado modo de entender os acontecimentos, como também a práxis da qual ele é componente e resultado.

A partir daí, pode se dizer que por não ter obrigação nem com a ficção nem com a história, a crônica transita por meio do registro de aspectos casuais do cotidiano, em uma narrativa fragmentada. Preocupada com o atual, é possível perceber que ela se apresenta como uma leitura expressiva possível do momento social de seu tempo.

Como contribuição ao que já foi esclarecido sobre crônica, é significativo afirmar que, na perspectiva da narrativa e do tempo, o filósofo Paul Ricoeur analisa a reconfiguração do tempo pela história e pela ficção, por meio do entrecruzamento entre o narrado e o vivido e os empréstimos que cada modo narrativo toma do outro:

Esses empréstimos constituirão no fato de que a intencionalidade histórica só se dá incorporando à sua perspectiva os recursos da *ficcionalização* que remetem ao imaginário narrativo, ao passo que a intencionalidade da narrativa de ficção só produz seus efeitos de detecção e de transformação do agir e do padecer assumindo simetricamente os recursos de *historicização* que lhe oferecem as tentativas de reconstrução do passado efetivo. (2012, p. 173).

Segundo Ricoeur (2012), é dessas trocas entre a historicização da narrativa de ficção e a ficcionalização da narrativa histórica que surge o que ele chama de “tempo humano”, ou seja, o tempo narrado.

Utilizando como base a teoria de Ricoeur, é possível considerar que a escrita de Cony ambiciona uma recomposição da história pelos recursos atribuídos, ao mesmo tempo, à narrativa temporal e à ficcional. Entende-se aqui a ficção como sendo: “uma reserva de variações imaginativas aplicadas à temática do tempo fenomenológico e suas aporias” (RICOEUR, 2012, p. 173).

No tempo narrado de Cony, a experiência pessoal é o ponto de partida para o universal. É nessa perspectiva da escrita do eu que ele representa o real através da sua experiência e do seu conhecimento histórico recriando sua significação por meio

da narrativa.

Antes de analisar a crônica de Cony, importa explicitar o que ele discute sobre o gênero. Ao contrário do que esta pesquisa pretende mostrar, Cony, por um tempo, sustenta a diferença radical entre a crônica do jornal e a da literatura. Assim, para o cronista, por estar diretamente ligado a uma publicação periódica datada, ou seja, o jornal, a crônica, opostamente à literatura, não possuía a dimensão de tempo, nem a relação com a notícia ou com a atualidade da informação, apesar de ser “a expressão mais visível do jornalismo dito literário [...], há jornalismo e há literatura”. (CONY, 2004a, p. 295), que funcionavam por meio de registros diferentes, como ele propõe na crônica “Do jornalismo e da literatura”. Entretanto, independente de Cony ter considerado a crônica como tal, importa o que ele mesmo, posteriormente, conclui sobre o gênero e que vai de encontro à hipótese discutida até aqui. Para ele, a crônica seria então, uma “contrafação” (CONY, 2014a, não paginado), ou seja, uma falsificação, imitação fraudulenta e simulação. A partir dessa declaração, o autor passa a entender a crônica no sentido amplo de recriação do real, de reinvenção da vida cotidiana, com o objetivo de “superar o tempo da narrativa jornalística” com o apoio de “princípios norteadores da narrativa ficcional” (CONY, 2014a, não paginado).

Como destacou Carlos Drummond de Andrade, mesmo sem compromisso e com poucas palavras, a crônica é capaz de reunir todo o sentimento do mundo.

5.3 CRÔNICAS DE SI MESMO: CONY AOS PEDAÇOS

As biografias são apenas as roupas e os
botões da pessoa. A vida da própria
pessoa não pode ser escrita.
Mark Twain

A coletânea *Eu, aos pedaços: memórias* reúne crônicas já publicadas sobre a vida pessoal e profissional de Cony. Na apresentação do livro, lançado pela editora LeYa, o autor classifica a publicação desses textos como “uma forma de cometer biografia” (LIVRO..., 2016, não paginado). Sempre incentivado pelos editores a escrever a sua autobiografia, Cony se negou todas às vezes, dizendo julgar a sua vida desinteressante, como escreve no prefácio do livro: “exagerei no mau gosto de

falar de mim mesmo” (2010a, p. 8). Nesse livro, Cony narra fatos pessoais, fatos históricos, descreve personalidades e compartilha pensamentos que afirmou terem moldado a sua própria personalidade e de toda uma época. Segundo o autor, esse é o livro de memórias que reúne o maior número de crônicas que retratam fatos da sua vida, desde a infância até os dias atuais. Cony assume: “O critério adotado foi o nem sempre disfarçado tom de confissão e memória – a caverna da alma, segundo Santo Agostinho, autor de confissões bem mais importantes.” (2010a, p. 9).

Apesar da recusa ou rejeição pela confissão, no prólogo de *Eu, aos pedaços*, mais uma vez, como já dito em *Quase memória*, Cony assume ser esse um livro de memórias e sela um contrato com o seu leitor:

SEM ARMAS E MUITO MENOS BARÕES, ASSINALADOS OU NÃO, ENFRENTO AFINAL A EPOPEIA ÀS AVESSAS DE UMA VIDA QUE NÃO PEDI, MAS CUJA DESIMPORTANTE HISTÓRIA ME PEDIRAM PARA CONTAR. Evidente que o texto deveria começar com a obviedade do meu nascimento, como quase todos os livros de memórias que foram escritos ao longo do tempo. (2010a, p. 7, grifo do autor).

Cony propõe, ironicamente, e parodiando *Os lusíadas*, de Luís de Camões (1572), a narrativa de sua vida como uma epopeia às avessas, reforçando a hipótese desta pesquisa no que diz respeito às diferentes maneiras de acionar a literatura para se escrever a história, como faz o escritor que foge à tradição de escrever a sua história no formato de uma autobiografia tradicional.

“O preço” é uma das crônicas que se destaca por expor, corajosamente, o que muitos jornais preferem omitir. É o retrato de uma realidade cotidiana na imprensa brasileira, vivida por Cony:

Tudo tão óbvio, tudo tão primário que, de repente, chegamos à conclusão de que não são mais os jornalistas que fazem o ofício, e sim os lobistas de diversos tamanhos, feitios e intenções [...] No geral, o pessoal da imprensa subiu de nível social e econômico, mas continua gravitando em torno dos ricos e poderosos [...] Sim, são eles que pressionam para que determinado ministro apareça mais do que o outro, que determinado artista brilhe mais do que o colega, que determinado assunto tenha mais peso na edição. (2010a, p. 63-64).

A escrita da história do jornalismo realizada por Cony parece ter afinidades com um tipo de testemunho, um tipo de narração na qual o fato é contado sob o ponto de vista do ator que vivenciou aquela história.

Seguidor de Machado de Assis, “o maior de todos, [...] que fazia uma crônica bastante eclética, pulando de um nicho ao outro e, muitas vezes, absorvendo num único texto todos os segmentos, inclusive o literário” (CONY, 2014a, não paginado), e herdeiro da ironia machadiana, Cony capta, por meio de suas crônicas, o contexto do mundo, juntamente com suas experiências pessoais, o que possibilita uma leitura da história do jornalismo brasileiro da segunda metade do século XX até hoje.

A relação de Cony com a cidade do Rio de Janeiro também singulariza sua crônica. É na inspiração, no seu cotidiano, que a cidade se inscreve. Essa temática também é comum a outros cronistas, como afirma Beatriz Resende:

Há entre o Rio de Janeiro e a crônica uma tal afinidade que chega a ser difícil fazer a história da cidade sem a evocar – desde os primeiros viajantes que adentraram maravilhados a baía – um dos numerosos cronistas que, tendo ou não nascido aqui, dela falaram. (1995, p. 11).

As crônicas que formam o *corpus* desta pesquisa possuem uma multiplicidade de dados significantes que possibilitam explorar um tempo de transformações no contexto político, cultural e social do Brasil. Elas combinam história, memória e ficção e parecem ter a intenção de recontar a história pessoal do autor, que, incontestavelmente, está ligada à história do país. Nessa direção, cada um dos livros nos quais essas crônicas estão publicadas tem, como traço principal, elementos que respondem à escrita autobiográfica e à retratação da história do jornalismo carioca. Porém, a crônica “A revolução dos caranguejos” terá a análise ampliada, pelo fato de conter vários textos em um e ser considerada como o mais importante registro político e pessoal do autor.

Cony informa ao leitor o que se pode esperar das suas crônicas, explica porque não teve como escapar de alguns fatos que podem parecer antigos, já que se trata de textos escritos para um jornal, e também convida o público a fazer uma leitura subjetiva se apresentando como sujeito ativo do texto.

O livro *O harém das bananeiras* (1999) traz na capa (ver Anexo 2) a foto do autor menino, vestido com roupa de seminarista. Na contra capa, provavelmente escrita pelo editor, é possível verificar um pacto de leitura destinado ao leitor, um aviso do que o aguarda: “Tantos anos depois, neste livro que reúne 100 crônicas escolhidas, ele nos conta histórias do menino que foi e também do homem em que se transformou agora”. O título remete a uma cena que foi comum à adolescência do

escritor e seus amigos no início da vida sexual: “[...] fazia-se um buraco no caule da bananeira. Um caule macio, úmido e viscoso. Cada um tinha sua própria bananeira, com o buraco na altura e medidas apropriadas” (CONY, 1999, p. 26). A imagem das bananeiras como objeto sexual é sugestiva e justifica o que ele chama de harém, o que tem como significado "casa da felicidade", onde um homem tem o poder divino de satisfazer as suas necessidades sexuais livremente (HARÉM, 2016, não paginado). Duas crônicas dessa obra merecem ser evidenciadas por apresentarem parte da história do escritor, do seu pai e do jornalismo. Em “Vale o escrito”, o autor conta como se viu obrigado a render-se ao computador e à globalização, às mudanças de valores e à tecnologia. Assim explica o autor:

Com o advento do computador, apresentou-se o mesmo destino para uma geração que chegava aos 50, 60 anos. Honestamente, pensei que chegara a hora e vez de pendurar as chuteiras. Mandaram, para a minha sala, um 286, uma impressora matricial e que eu me virasse. Virei-me, pelo menos até aqui. E mais: tomei gosto. Já andava exausto, mental e fisicamente, de corrigir originais, de escrever em espaços bem largos para depois eliminar palavras, colocar acréscimos que só me chegavam após o texto pronto. A mão-de-obra era abominável. Com o computador, tudo isso ficou para trás. (CONY, 1999, p. 73).

Ao contar um fato da história da modernização do jornalismo, Cony retrata um drama não só dele, mas “de toda uma geração de jornalistas encostada pela máquina de escrever. O autor fala de um tempo vivido por ele e também por seu pai que: fazia parte da turma que esbarrou na dificuldade de absorver a ainda precária tecnologia da época” (CONY, 1999, p. 72).

Na segunda crônica dessa obra, “Cabezas trocadas”, Cony descreve a ação dos jornalistas e intelectuais em 1965, logo após o AI-2, e as mudanças de comportamento da esquerda, o que motivou o título:

Nesse tempo, depois de longo e consciente estágio na alienação total, eu era tido como homem de esquerda. O fato é que havia uma situação de grave emergência humana que arrastava e enrolava a vida institucional e política do país. Foi nessa emergência do homem que me engajei, embora reconhecendo que o homem é um animal em permanente emergência. Há emergências mais graves do que outras e aquela era uma delas. (CONY, 1999, p. 129).

Cony recupera episódios históricos e justifica a razão pela qual se engajou no movimento de resistência, em um resgate de suas lembranças de um tempo de ditadura, assunto recorrente para o cronista.

5.3.1 A revolução dos caranguejos

Não podes ensinar o caranguejo a andar
para frente.
Aristófanes

“A revolução dos caranguejos” foi a primeira crônica publicada no jornal *Correio da Manhã* em oposição à ditadura. Nela, Cony relembra a história do jornalismo, a sua atuação na imprensa durante o golpe militar de 1964 e as perseguições que sofreu. É um depoimento pessoal, no qual o jornalista revive seu processo de escrita das crônicas produzidas para o jornal *Correio da Manhã* no período. A crônica foi publicada pela primeira vez em *O ato e o fato*, coletânea de crônicas sobre o golpe, e também, em 2004, num conjunto de quatro livros intitulado *Vozes do golpe*, que reúne relatos também dos autores Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e Zuenir Ventura, sobre experiências ligadas ao golpe. Posteriormente, a crônica fez parte da coletânea do próprio autor, *Eu, aos Pedacos* (2010a), e em 2014, o livro *Vozes do golpe* foi relançado, em edição comemorativa aos cinquentenário dos anos de chumbo.

Em julho de 1964, mesmo correndo todos os riscos iminentes aos jornalistas que escreviam contra o governo, promoveu junto à editora, o lançamento do livro *O ato e o fato*. O evento reuniu mais de 1.600 pessoas. O autor conta que a crônica “A revolução dos caranguejos”, contida no livro, provocou a fúria dos generais e que por pouco ele e a sua família escaparam de um ato de retaliação:

No dia 14, escrevi a crônica "A revolução dos caranguejos", que foi republicada em diversos jornais do exterior e provocou uma onda de telefonemas ameaçadores para minha família. Por volta das vinte e duas horas, era iminente uma invasão da minha casa no Posto Seis. Na redação, corriam boatos de que eu já fora assassinado. Foi então que a diretoria do *Correio da Manhã*, tendo à frente o filho de Niomar, Antônio Moniz Sodré, o superintendente Oswaldo Peralva, o redator-chefe Edmundo Moniz e um grupo de redatores, repórteres e fotógrafos, em várias viaturas do jornal, foi à minha casa. Levaram minha mulher e minhas duas filhas para a casa do Sylvan Paezzo, jornalista e escritor (*Diário de um transviado, A época dos tristes*), cujo sogro, na ocasião, era um general da reserva e morava relativamente perto, na avenida Copacabana. Mais tarde, ele se casaria com a atriz Natália Thimberg. (CONY, 2004b, p. 47-48).

Na crônica, o escritor evoca o dia 1º de abril de 1964, quando a história do Brasil seria marcada pelo golpe militar. Naquele dia, ele fez uma caminhada em Copacabana na companhia do poeta Carlos Drummond de Andrade, seu amigo,

vizinho e parceiro de profissão, ambos cronistas no jornal *Correio da Manhã*. Desse passeio, resultaria o primeiro e ácido texto de Cony sobre o golpe, como narra:

Começava a noite de um dia muito difícil. [...] Drummond me telefonava sempre para saber de minha recuperação, e naquela tarde de 12 de abril, sabendo-me já restabelecido, convidou-me a sair com ele, para dar uma volta pelo Posto Seis. Segundo ouvira no rádio, tropas militares estariam invadindo o Forte de Copacabana, presumível reduto das forças dispostas a defender até a morte o governo de João Goulart. Aleguei que seria a primeira saída após a cirurgia, e que estava chuvizando. Drummond disse que levaria um guarda-chuva e que uma caminhada me faria bem. Cinco minutos depois, ele me esperava na portaria do edifício Renoir, com um guarda-chuva típico de mineiro precavido, quase do tamanho de uma barraca de praia. Considerando-me frágil, segurou meu braço e fomos assuntar a história pátria que se fazia em nossos domínios. (CONY, 2004b, p. 13-14).

Ao contar sobre como se deu a sua escrita, Cony confessa que a sua primeira e polêmica crônica política surgiu por acaso, mais por insistência de Drummond em tirá-lo de casa para testemunhar a tomada do Forte de Copacabana, quando mal havia se recuperado de uma operação de apendicite. A história aconteceu diante dele, inesperadamente e, como é comum na crônica conyniana, o autor se insere ao episódio:

Apesar da ordem médica, decido interromper o sossego e assuntar: ali no Posto Seis, segundo me afirmam, há briga e morte. Confiando estupidamente no patriotismo e nos sádios princípios que norteiam as nossas gloriosas Forças Armadas, lá vou eu, trôpego e atordado, ver o povo e a história que ali, em minhas barbas, está sendo feita. Vejo um heroico general à paisana, comandar alguns rapazes naquilo que mais tarde o repórter da TV Rio chamou de "gloriosa barricada". Os rapazes arrancam bancos e árvores. Impedem o cruzamento da avenida Atlântica com a rua Joaquim Nabuco. Mas o general destina-se à missão mais importante e gloriosa: apanha dois paralelepípedos e concentra-se na brava façanha de colocar um em cima do outro. (CONY, 2004b, p. 21, grifo do autor).

Ao voltar para sua casa, Cony escreveu a crônica a pedido do jornal *Correio da Manhã* e narrou, com tom irônico e com uma visão crítica a respeito das autoridades e da imprensa, do ponto exato em que ele o assistiu. A cena da rua ilustrada pelos paralelepípedos pode ser pensada numa metáfora debochada da incapacidade de proteção a qual todos estavam submetidos, afinal o que se poderia fazer para deter tanques do exército?

O título da crônica “A revolução dos caranguejos”, ironiza o movimento militar que caminhava para trás, levando a nação ao autoritarismo, repressão e censura. “Chamava o ano de 1964 de revolução de caranguejos porque eu achei que era uma

violência. Muitos políticos que embarcaram no golpe, quando viram que os militares iam ficar no poder por muito tempo, começaram a mudar de lado” (CONY, 2015d, não paginado). Já no primeiro parágrafo, ao narrar sua quase trágica experiência, é possível identificar a forma sarcástica da escrita de Cony:

Nos começos de 1964, instalara-se radicalmente (e simploriamente) no cenário nacional a mesma divisão esquemática que cindira a Convenção francesa, quase dois séculos antes. Fora da dicotomia esquerda-direita — que transformava o debate político e cultural numa espécie de partida de futebol em que a maioria torce e alguns poucos jogam, qualquer outro tipo de assunto era tido como conversa para boi dormir — hipérbole rural, gostosamente bucólica, que caía em desuso, substituída pela divisão mais atualizada entre alienados e engajados — por sinal, outro galicismo que tardiamente se incorporava na linguagem da época. (2004b, p. 7)

Sem aderir a nenhum partido político, Cony exerce seu papel como jornalista do jornal *Correio da Manhã*, questiona o regime implantado no Brasil e compara o momento histórico do país com o período da Convenção Francesa. A Convenção aconteceu na segunda fase da Revolução Francesa (1792 - 1794/95), e decretou a abolição da monarquia e a instauração da República conhecida pelo lema liberdade, igualdade e fraternidade. Uma nova Constituição foi elaborada na tentativa de garantir direitos às classes populares, mas, o que se sabe, é que essa fase inclui a implantação do terror.

O jornalista, que normalmente escrevia reflexões sobre cinema, música, literatura, história, comportamento e chegava a cultivar certo desprezo pelo fato político, foi o primeiro a se manifestar contra o regime militar escrevendo crônicas logo após o golpe. Os textos do escritor no jornal *Correio da Manhã* motivaram um pedido de prisão e um processo movidos contra ele pelo então ministro da guerra, Arthur da Costa e Silva. Depois de vivenciar a incompreensão e a perseguição da direita que o tachava de comunista e da esquerda que consideravam seus romances e crônicas “alienados”, o cronista revela seu compromisso com a sociedade e tenta se “explicar”, na crônica “O teto e o pão”:

Sem disciplina suficiente para ser de esquerda, sem firmeza necessária para ser de direita, não me sinto confortável na imobilidade tática do centro. O que me sobra seria o anarquismo, que tem dois furos históricos. Primeiro, pressupõe a realização de uma utopia desvairada, a sociedade sem leis nem poder, cada qual cuidando do bem comum como a soma do bem pessoal. Segundo, de tão improvável na prática, o anarquismo gerou através dos séculos a caricatura do cara que joga bombas nas creches, tenta enforcar o último rei com as tripas do último papa. Como nunca

tivemos anarquia estruturalmente definida e operada racionalmente, por exclusão desdenho a monarquia e a república, a ditadura e a democracia. Fico na minha: o teto e o pão para todos, seja lá como for, desde que com liberdade para ser do contra ou a favor. (CONY, 2014d, p. 184).

O autor não se assume como um crítico em relação às questões políticas, como reafirma em entrevista dada ao jornal *Folha de S. Paulo* em 16 de novembro de 2012:

Paulo Francis disse que entrei na arena com a fúria de um miúra. Mas a primeira crônica que fiz, em 2 de abril de 1964, não era política. Foi um fato que presenciei na véspera, com Drummond, colega no "Correio da Manhã" e vizinho no Posto 6, em Copacabana. [...] Escrevi a crônica sem comentário político, apenas narrando o que vi. (CONY, 2014b, não paginado).

Mesmo diante da aparente negação do escritor em fazer política, bastou escrever o que via para que se iniciasse um período de confrontos com os militares, tendo sido preso, como já se sabe, seis vezes durante o regime. Em prefácio à obra, *O ato e o fato* (1964) seu editor Ênio Silveira, classificou o *Correio da Manhã* como um jornal de prestígio que iniciou no Rio de Janeiro o combate à ditadura e a luta pela restituição do regime democrático no Brasil, e apontou Cony como o jornalista que, mais do que qualquer outro,

[...] se transformou no panfletário que a hora exigia e a Nação esperava para lavar a face e levantar a cabeça. Seu nome, hoje conhecido em todo o Brasil: Carlos Heitor Cony. Lobo solitário de feroz individualismo, escritor que se caracteriza pela audácia com que rompe, em seus romances, todos os cânones da hipocrisia burguesa, Cony passou a desempenhar conscientemente o papel de aríete com que os homens livres forçavam as portas da masmorra ditatorial que os notórios inimigos da democracia desejavam construir no Brasil. Paladino sem filiação política, cruzado sem cruz, Cony erguia sua voz e brandia sua pena, qual novo Cid, em defesa da dignidade essencial do ser humano, ponto de apoio e meta final de todas as ideologias que procurem conduzi-lo a futuro de plena realização. (SILVEIRA, 1964, p. 16).

O escritor até hoje publica suas crônicas semanalmente no jornal a *Folha de S. Paulo* e mantém seu perfil de cronista político, escrevendo em tom de desabafo, entrecruzando a história do cotidiano com a crítica social e política.

Em "A revolução dos caranguejos", a relação com o pai também ficará evidente como sendo sua escolha narrativa para trazer a público suas lembranças e as histórias de ambos como jornalistas. O autor conta que, por sua posição como

jornalista, foi enquadrado na Lei de Segurança Nacional ao ser condenado pelo fato de “criar animosidade entre civis e militares”⁷⁰.

Confesso que, pela primeira vez, desde que me iniciara naquela confusão, fiquei desorientado. Mas não irritado. Irritado ficou meu pai, que frequentava os almoços da Ordem dos Velhos Jornalistas, que se reuniam mensalmente em "plantões" dedicados à nostalgia. Outro frequentador assíduo dos almoços era Austregésilo de Athayde, que apesar de ainda estar na ativa, escrevendo diariamente no *Diário da Noite*, do qual era diretor, gostava de prestigiar os antigos companheiros, então desativados. Sabendo por meu pai da dificuldade de arranjar pessoas que atestassem a meu favor, ele me telefonou, dizendo que iria comigo à vara criminal. Argumentei contra. Athayde era presidente da Academia Brasileira de Letras, eu não era acadêmico. (CONY, 2004b, p. 60).

Cony ilustra a história cotidiana numa conversa de bastidor, que traz à tona informações às quais o leitor jamais teria acesso, além de representar aspectos relevantes da nossa sociedade e a importância do relato político do momento em que foi escrita.

O autor relembra os fatos que derrubaram o presidente João Goulart e instauraram o regime autoritário e a censura que se prolongaram por mais de vinte anos (1964-1985) no país, e cujos reflexos ainda estão presentes na vida dos brasileiros:

Alguns militares, mais interessados na deposição de João Goulart, achavam que tanta cautela era apenas a clássica posição de ficar em cima do muro para ver no que iam dar as coisas. De qualquer forma, Castelo era um militar inteligente e, para os padrões de sua profissão, culto e cultivado. Após ouvir os principais discursos do comício, começou a esboçar um texto que seria transformado, em 20 de março, em *Instrução reservada dirigida aos Exmos. Srs. Generais e demais militares do Estado-Maior do Exército e das organizações subordinadas*. Não era, ainda, um apelo ao rompimento definitivo das Forças Armadas com o governo. Mas era um sintoma que tinha, entre outros destaques, o de justificar, na prática, o adjetivo encontrado em pronunciamentos desse tipo: *indormidos*. (CONY, 2004b, p. 10, grifo do autor).

No subtítulo da crônica (Aos meus leitores), o autor confessa o que viveu revelando momentos da sua intimidade familiar. Ele teve sua segurança e de sua família ameaçada pelos militares que cercaram a sua casa em tentativa de

⁷⁰ A lei previa prisão perpétua em tempo de guerra e trinta anos de cadeia em tempo de paz. O advogado do cronista conseguiu que o processo corresse pela Lei de Imprensa, que previa o mesmo crime, mas com pena reduzida a três meses de detenção, pena na qual ele foi condenado a cumprir em 1965, quando já estava preso por ter participado de uma manifestação em frente ao Hotel Glória.

sequestro em 1964. Após abrigarem-se em local seguro, Cony e o jornal *Correio da Manhã* continuaram a publicar notícias e a não se intimidaram diante do regime:

Faria algum sentido se eu procurasse fugir naquela ocasião. Mas não fugi então, nem fugirei agora. Não darei ao adversário o gostinho da minha fuga. Não violarei a regra do jogo. Aceitei ser processado e, em honra da Justiça e da principal autoridade que me processa — o ministro da Guerra —, devo declarar que o processo tem corrido honestamente, pelo menos até agora. Protestei contra violências e abusos à dignidade humana cometidos pelos homens da quartelada. Mas esses abusos, pelo menos oficialmente, não chegaram até mim. Tive a minha casa cercada, minhas filhas ameaçadas, eu mesmo ameaçado de morte e seqüestro, mas essas imbecilidades partiram de grupos exaltados que nunca receberam a aprovação de seus superiores para esse tipo de violência contra a minha pessoa. (CONY, 2004b, p. 68, grifo do autor).

Cony continua a crônica dizendo não crer no medo e, sim, no futuro, e pedindo desculpas aos amigos pela inabilidade na luta política. Em entrevista ao jornal *O Globo*, em 2 de setembro de 2012, o escritor continua o relato da perseguição sofrida por ele e por sua família, logo após a publicação da crônica:

Vou contar só um episódio. Quando, em abril de 1964, escrevi, no "Correio da Manhã", o artigo "A revolução dos caranguejos", que atacava violentamente o movimento militar, tive que me esconder. No dia da publicação, três sujeitos foram à escola de minhas filhas, que tinham 12 e 8 anos, e disseram à professora que vinham buscá-las, que eram amigos dos pais e precisavam protegê-las pois estavam sob ameaça de sequestro. À saída, a dona do colégio, ao ver duas alunas com três homens estranhos à paisana, pediu documentos. Eles se recusaram a mostrar e puseram minhas filhas num carro. A mulher anotou a placa e nos procurou. Ênio Silveira, que tinha contatos, fez a coisa circular em meios militares e descobriu-se que o carro servia a um oficial da Marinha. Elas foram soltas aos empurrões. Durante o sequestro, haviam sido ameaçadas e insinuaram que tirariam, naquela noite, a sua virgindade. O resto são tecnicidades que nem preciso mencionar, além do fato de os desembargadores nem terem lido o processo por serem contemporâneos e saberem o que passei. Mas nem se me dessem a Petrobrás eu me sentiria compensado. Nem a Amazônia pagaria todo o meu sofrimento. (apud BLOCH, 2014, não paginado).

O conteúdo das crônicas que compõe "A revolução dos caranguejos" forma um verdadeiro manifesto contra a nova ordem que havia se instaurado no país. Como jornalista, critica duramente os militares com ironia e humor:

Quanto às minhas crônicas, os que me leem por tédio ou inadvertência devem ser lembrados do que sempre pensei do Sr. João Goulart e de seu governo. Em crônica publicada no ano passado, às vésperas do plebiscito, crônica mais tarde incluída em livro editado pela Civilização Brasileira, deixei bem claro o meu pensamento a respeito de certa esquerda oportunista

e desonesta que cercava o sr. João Goulart. (CONY, 2004b, p. 42, grifo do autor).

“A revolução dos caranguejos” é, de fato, a representação de Cony do golpe militar de 64 e a tradução da memória do seu cotidiano. Pode ser lida como um documento com significados e representações da história de um momento político no Brasil.

Cony, por meio de suas crônicas, insere-se no processo ativo pelo qual os homens fazem a sua história, com consciência social e também com as tradições e práticas vividas, com o entendimento do seu tempo expresso e incorporado, dando sentido à experiência. Ao retratar os fatos políticos por meio da narração do seu cotidiano e do pai, o autor reconta parte da história do jornalismo de seu tempo.

O cronista, mesmo não se assumindo um engajado político, nem representante de algum partido, faz parte da gama de vozes dos perseguidos políticos, de uma geração de artistas, escritores e jornalistas que foi reprimida pela estrutura dominante. Ele reencena a história por meio de sua crônica, se utilizando do espaço jornalístico para confrontar, ao seu modo, o poder político vigente no Brasil. Uma história e literatura, pessoal e coletivo, transita entre a casa e o mundo, unindo-os, utilizando seu mundo doméstico como artifício para melhor articular seu papel político.

Há muitas possibilidades de se entrelaçar o autor e jornalista Cony e o tempo de vida que descreve em sua crônica, revelando a eficácia da relação entre dois discursos, a literatura e o jornalismo, na produção de um terceiro, a história. A dinâmica e a força da escrita e da textualidade exige que o político seja repensado como forma de transformação social, como conta o próprio cronista no episódio que descreve a importância na imprensa no contexto histórico e explica como o jornal *Correio da Manhã* foi um veículo de resistência:

Um oficial somente com a calça do uniforme da Marinha, com a arma ainda quente do disparo, chutava alguma coisa no chão. Era um rapaz de short esmolambado, busto magro e nu, molhado pelo chuveiro que continuava caído. Ficamos sabendo que o rapaz, operário de construção numa obra ali perto, havia dado um "Viva Brizola!" (ou um "Viva Jango!"), provocando a ira do oficial. O tiro fora dado para o ar, tiro de intimidação segundo as regras militares, mas os chutes não eram de simples intimidação, eram violentos, nas costelas magras e indefesas do operário. Quase ao mesmo tempo, um clamor percorreu a avenida Atlântica. O rádio havia noticiado que a tropa sediada no Rio não lutaria contra as tropas que vinham de São Paulo e Minas Gerais. Houvera uma reunião dos chefes militares na Escola Militar das Agulhas Negras, no meio do caminho, em Resende — não mais seria derramado o

sangue de irmãos. Era o fim do governo Goulart, o *fora* que o *Correio da Manhã* havia pedido naquela manhã. (CONY, 2004b, p. 19).

A escrita literária de Cony se emaranha nos acontecimentos históricos e pessoais. Os caminhos pelos quais transita reforça o que Fernando Sabino, um dos grandes cronistas brasileiros, declarou sobre o que entende por crônica: “é a busca do pitoresco ou irrisório no cotidiano de cada um”. (SABINO, 2015, não paginado). O escritor compreende “a vida diária, o disperso conteúdo humano”. (SABINO, 2015, não paginado).

Nas suas crônicas, percebe-se que o passado pessoal é retomado com a singularidade do homem engajado nas discussões, vivendo os percalços do seu tempo em relação ao poder e às peripécias de jornalista, incluindo acontecimentos particulares e coletivos que podem se constituir em fatos pessoais, profissionais e históricos. Em sua interpretação ou criação da realidade histórica, Cony conta o que viveu ao invés de contar a história de outro alguém. Os principais momentos do jornalismo carioca, narrados pelo autor, estão ligados diretamente à sua experiência e a de seu pai, às coisas miúdas e ao seu modo de ver os fatos, o que constitui uma originalidade na sua escrita.

6 QUASE MEMÓRIA

A memória é uma seta voltada para o futuro.
Silviano Santiago

A memória é uma temática importante para Carlos Heitor Cony. Ele usa das estratégias do discurso narrativo para registrar seu passado e seu presente evitando, assim, o esquecimento, mas parece estar ciente do quanto isso lhe custa. Para ele, a memória é capaz de “saltos mortais, [ou] seria mais certo dizer: “saltos suicidas” [...]” (CONY, 2010b, p. 133). Cony se supõe “mais cúmplice do que testemunha” ante o imprevisível, a experiência e a vivência (2010b, p. 194), o que sugere que ele narre do lugar de quem esteve lá e não de quem viu o fato acontecer.

Ao tratar da dimensão da memória é possível identificar que a reconstrução do passado, acrescida pela imaginação do autor e da sua memória fragmentada, revela o mundo do sujeito, resgata seus fantasmas e passa a dar sentido às coisas, a recompor o mundo.

6.1 A EXPERIÊNCIA DA MEMÓRIA

Ah, memória, inimiga mortal do meu repouso
Miguel de Cervantes

Ao tratar da literatura no contexto contemporâneo, um dos pontos de acordo entre os críticos expressa-se na tendência ao memorialismo e no filão que se tornou a escrita autobiográfica, principalmente a partir do modernismo, no qual, por meio da expressão ficcional ou poética, revela-se uma memória reconstituída. A tendência que surgiu no cenário literário moderno do país e se tornou cada vez mais evidente tem nas memórias da infância e da família o seu principal recurso, não deixando à parte da narrativa a memória coletiva do grupo ao qual o escritor pertence. Silviano Santiago afirma que, no Brasil nas décadas de 1920 e 1930, o modernismo teve como discurso o desejo de trazer, de forma ampliada, a experiência do clã e não apenas do autor como sujeito. Como marco, o narrador “pactua com os antepassados patriarcais e com a atitude estoíca daqueles que,

tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais” (SANTIAGO, 2002, p. 39).

De acordo com o crítico, a partir da década de 1960, a maior herança que os modernistas deixaram para as gerações seguintes foi a narrativa autobiográfica. Nos anos 1970 e 1980, a prosa ficcional teve como substrato o memorialismo, o que reforçou a dificuldade de se distinguir o claro limite discursivo entre os registros ficcional e memorial:

É claro que essa tendência não é nova dentro das letras brasileiras. Queremos dizer é que ela nunca foi tão explícita na dicção da prosa, deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance (SANTIAGO, 2002, p. 35).

Silviano Santiago, em seu estudo sobre memória e história, tem como perspectiva dois tipos de narradores. Para ele: “a narrativa memorialista é necessariamente histórica” (SANTIAGO, 2002, p. 56). É uma forma do narrador de ver o passado no presente. Para ele, o que costura os retalhos da história narrada é a palavra advinda da experiência. Já o narrador da ficção pós-moderna “não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (SANTIAGO, 2002, p. 56).

Nesse sentido, Silviano Santiago estudou a relação memorialística na literatura e a dissolução das tênues fronteiras entre ficção e memória, entrelaçando gêneros e discursos a partir da leitura do crítico/intelectual modernista:

Nos nossos melhores romancistas do Modernismo, o texto da lembrança alimenta o texto da ficção, a memória afetiva da infância e da adolescência sustenta o fingimento literário, indicando a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil [...] (1982, p. 31).

Para o professor e crítico literário, o comportamento memorialista e autobiográfico coloca em discussão o critério tradicional de se pensar o romance como fingimento. Afirma não serem essas escritas meramente narcisistas, mas um canal aberto pela prosa modernista para a experiência do vivido e da subjetividade. Como discute Santiago:

Pode-se pensar hoje, e com justa razão, que o crítico falseia a intenção da obra a ser analisada se não levar em conta também o seu caráter de depoimento, se não observar a garantia da experiência do corpo-vivo que está por detrás da escrita. (2002, p. 36).

A experiência, da qual fala Santiago, merece ser abordada, já que é necessário observar de que lugar o escritor fala. Seu relato pode ocorrer a partir da história vivida, daquela que só se tem memória contada por um outro, ou da história documentada. A dissociação entre o eu ficcional e o eu da escrita memorialística ou autobiográfica é, como sugere Santiago, a única proposta discursiva possível, ao propor que o fingimento das memórias, ao se tornar literatura, anula o espaço de uma subjetividade plena do narrador e a vivência do eu só se dá na experiência de um discurso. Isso quer dizer que só é possível falar de si disfarçadamente, por meio de um processo no qual a escrita autobiográfica dialoga com os diversos formatos de experiência e de memória que não se traduz exclusivamente pelo indivíduo uno sem, assim, negar a experiência do corpo-vivo da qual fala Santiago.

O que se depreende do debate atual sobre a temática em questão é que a hipótese mais provável é a de que toda ficção é autobiográfica e que, em toda autobiografia, o discurso se torna ficcional pelo fato do autor recorrer à memória, sendo essa, por natureza, falha, seletiva e interpretativa, pois advém da experiência seja ela pessoal ou coletiva, real ou imaginada.

Carlos Heitor Cony considera que seu livro *Quase memória* se inscreva na categoria memorialista e que nele estão contidos elementos que misturam a memória familiar e a individual com a ficção e a história de seu tempo. O mesmo acontece em suas crônicas que, apesar de serem escritas para jornais e de partirem de uma proposta inicial diferente da narrativa literária, foram reorganizadas, resignificadas em volumes e, de forma às vezes mais ou menos sutil, podem ser lidas como se fossem capítulos da vida do próprio autor. Foram resignificadas porque, ao serem consumidas de forma isolada, no cotidiano do jornal, não dão ao leitor a noção do conjunto como no livro, no qual a seleção é motivada por uma temática, no caso desta análise, a memória:

O Harém das Bananeiras, entretanto, não é somente um livro de crônicas, mas uma obra de memórias. Ainda que os elementos pré-textuais como a ficha catalográfica, a apresentação, a orelha determinem claramente que se trata de crônicas [...] Não mais podem ser lidas apenas como crônicas, senão também como memória e até biografia do autor. (POLETTI, 2015, não paginado).

Nas crônicas, as memórias são desconstruídas por meio de uma narrativa fragmentada na qual Cony ficcionaliza o episódio para dele retirar o melhor efeito do discurso. Ficcionalizar não significa, necessariamente, que ele não recorrerá ao vivido para narrá-las. No prefácio do livro *Eu, aos pedaços: memórias*, Cony sinaliza a sua falta de vaidade para escrever uma autobiografia, julga sua vida desinteressante para ser contada e ressalta que a memória, presença constante da sua escrita, é feita de cacos, como a lenda espanhola que cita. Na lenda, o rei pergunta aos operários o que estão fazendo e as respostas deles variam entre: carregando uma pedra, erguendo uma coluna ou furando um buraco. Um único trabalhador respondeu: fazendo uma catedral. Cony atribui o complexo da sua obra à moral advinda dessa história: “Nunca fiz nem farei nada de importante e imponente como catedrais, mas sei que elas são feitas aos pedaços” (CONY, 2010a, não paginado).

O jornalista, escritor e amigo de Cony, Cícero Sandroni reforça que:

Cony é um escritor memorialista. Todos os bons escritores – e os medíocres também – trabalham com a memória. Mas no caso do Cony sua literatura está impregnada de lembranças, recordações, reminiscências e a palavra memória aparece em pelo menos dois títulos dos seus livros [...]. Se a memória não é explícita, ela vem entranhada na ficção e no jornalismo, nas crônicas, reportagens e até entrevistas [...]. (2003, p. 24).

Jacques Derrida, ao analisar seu próprio discurso, teoriza o eu fragmentado do qual fala Cony: “São partes de mim, ao mesmo tempo porque são pedaços de mim, mas quando se diz “uma parte de mim”, isso quer dizer que essa parte é só uma parte, que há um despedaçamento” (DERRIDA, 2012, p. 120). Para o filósofo, o esforço da totalidade pode existir, mas não há sujeito passível de ser total, pois isso implica em uma ilusão da essencialização do eu. Constituir o eu sem nunca chegar a um objetivo é, de fato, construir uma identidade, porque se um dia se chegar a esse eu estável, não desmembrável, será o mesmo que chegar ao fim. (DERRIDA, 2012, p. 126).

“Autorretrato” é uma crônica na qual Cony fala de si, como aparece no próprio título. Nela, ele garante não ser nostálgico e, sim, melancólico. Ao se olhar no espelho e se espantar com o homem que se tornou, ele relembra os sabores da sua infância e do menino que foi. O narrador conta que gostava de dar aos outros a

impressão de não estar no lugar onde estivesse e, sim, de estar sempre indo para um outro lugar, lugar no qual nunca chegava:

Um dia voltaria para dentro de mim, farto dos outros, farto de mim mesmo. A busca transformou-se num retorno – por isso, talvez minha atividade mais constante é escrever. Um gesto tão infantil como o de escovar os dentes, sentir na boca o gosto da espuma crescendo. Um rito infantil que talvez nunca tenha mudado, é sempre o mesmo. (CONY, 2010a, p. 161).

Na comparação com a proposta de Derrida, esse nunca chegar, essa constante busca do escritor parece ser o que o filósofo chama de intotalizável, um esforço constante em ser, já que, mesmo fincado nas suas memórias, permanece em constante travessia.

Na crônica “Memória coletiva”, publicada no livro *O harém das bananeiras*, o autor abre o texto descrevendo o seu processo criativo, no qual a memória é a sua fonte preferida: “Sempre que posso, e mesmo quando não posso, costumo apelar para a memória individual, quer dizer, a minha”. Continua a crônica afirmando saber que a memória pessoal é “parcial, seletiva e interessada”, mas sempre mais confiável que a memória coletiva, porque ela “representa a soma das parcialidades, seleções e interesses contraditórios” (CONY, 1999, p. 225).

Em “O fogão e a chuva”, primeira crônica do livro *O harém das bananeiras*, o narrador conta a história de um menino solitário e tímido que, até os cinco anos não sabia falar. Tanto o personagem quanto Cony trocavam as letras ao falar e, por isso, preferiam escrever: “E quando quisesse, poderia escrever o que sentia e até o que não sentia – escrever era coisa fabulosa. Melhor do que falar [...]” (1999, p. 15). Foi a partir desse episódio da infância narrado na crônica que a literatura incorporou-se ao escritor, como ele explica em entrevista ao jornal *Rascunho*, editado por Luis Henrique Pellanda:

Fui para a literatura devido a uma dificuldade da fala. Eu era discriminado no colégio. Os diretores chamavam meu pai e diziam: "Tire esse menino daqui, ele está sofrendo muito, é discriminado porque fala tudo errado". E, realmente, eu falava tudo errado. Mas, quando comecei a escrever, vi que ninguém zombava de mim. Hoje, zombam, mas naquele tempo não (risos). Eu pedia para minha mãe fazer um bife à milanesa, para fazer isso e aquilo. Eu deixava recados. E vi então que a letra, a literatura era o meu destino. (2016, não paginado).

Sabe-se que o problema de fala do escritor mostrado nas crônicas é verdadeiro, visto que é relatado por ele frequentemente em palestras e entrevistas. Também o retoma na obra *Quase memória* ao afirmar ter defeito de fala e ter sido operado do freio que prendia a sua língua. Por ser motivo de zombaria, o menino preferiu escrever ao invés de falar e foi, aí então, que o discurso escrito passou ser a sua forma predileta de se comunicar.

No momento seguinte da crônica, o narrador revela-se autor da própria história:

Bem, a história é comprida, o defeito da fala foi parcialmente corrigido, o menino cresceu e se transformou naquilo que sou eu [...] contei uma história que começava numa infância que não era exatamente a minha, mas descrevia um mundo tal como o sentia e ainda sinto. (CONY, 1999, p. 15).

Assim, menino e narrador se misturam completamente e o autor assume o papel do personagem trazendo a história para o presente, para a primeira pessoa, atualizando o leitor: “Vencido o desafio da fala, enfrentei (e enfrento até hoje) desafio pior e mais devastador” (CONY, 1999, p. 16).

Ao analisarmos essa crônica é possível verificar que a memória é o estofo para a narração da história, na qual o autor faz uma análise da própria trajetória e constrói uma identidade narrativa do sujeito.

É por meio da escrita que Cony escolherá o papel que irá representar. Esse papel, de acordo com o que Luiz Costa Lima escreveu em seu ensaio “Persona e sujeito ficcional”, denota que: “o memorialismo, é uma ficção naturalizada, é uma ficção (sobre a própria vida) que entretanto se entende como registro da verdade” (1991, p. 47). Ele afirma, ainda, que a memória, por meio das máscaras da ficção, reconstitui uma história e o autor assume um discurso perante o seu leitor, que passa a ser a verdade escolhida para ser narrada. Para o autor, a discussão do conceito das diferenças entre a representação e o seu real não está no fato de querer assemelhar a obra à realidade, mas, sim, na abertura que possibilite o diálogo dos conflitos entre o ficcional e o real.

Nesse contexto, entende-se como relevante a verificação de como alguns autores propõem o diálogo entre memória e ficção.

Roland Barthes, por exemplo, considera que não é que a verdade sobre si mesmo só possa ser dita na ficção, mas, “quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção”. (1975, p. 29).

Já Jorge Luis Borges trata da fidelidade do texto à realidade vivida, especificando que as palavras são símbolos para memórias partilhadas:

Quando escrevo, tento ser fiel ao sonho e não às circunstâncias. Claro, em minhas histórias (dizem que devo falar sobre elas) há circunstâncias verdadeiras, mas de algum modo senti que essas circunstâncias deviam sempre ser contadas com certo quinhão de inverdade. Não há satisfação em contar história como realmente aconteceu. (2000, p. 120-121).

O escritor Bartolomeu Campos de Queirós assume a impossibilidade de se pensar a memória inocentemente:

Não acredito em memória pura. Toda memória é ficcional. Na memória, o vivido conversa com o sonhado, simultaneamente. Daí reconhecer que a infância só é possível revisitada. Nesta visita a "falta" se estabelece. Não me preocupo com a exatidão dos fatos. Se assim fosse eu seria um pesquisador, um historiador e não perseguiria um texto literário, que não ignora a fantasia. [...] eu busco na mistura da memória o que não consegui me esquecer da infância, sem ordem cronológica, como é próprio da memória. (QUEIRÓS, 2010 apud MILLEN, 2010, p. 86).

Essas referências possibilitam também evidenciar o que afirma Diana Klingler: “a noção de verdade ligada à escrita autobiográfica se associa, com um estrato profundo, inconsciente, inatingível senão através da mediação ficcional” (2007, p. 40).

Pode-se afirmar que, diante dos conceitos apresentados, o significante é o entendimento de que a memória é fragmentária e, no momento em que é narrada, passa a dar sentido às coisas, a recompor o mundo.

Por meio do discurso memorialístico, seja ele uma narrativa ficcional ou não, no qual a memória real ou imaginada é evidente, Cony reconstrói e recupera a sua história pessoal, que se torna, também, coletiva a partir do momento em que ele ilustra as passagens no aspecto cotidiano recontando a história de uma determinada época e classe, como no seguinte trecho:

As máquinas de escrever eram raras, raríssimas. Redatores e repórteres usavam essas “tiras” cobertas de cima a baixo com o texto invariavelmente feito a lápis, pois o papel era poroso, apropriado para receber a tinta da rotativa e a tinta usada na escrita comum. Aliás, o problema mecânico –

lápiz, tinta, máquina de escrever – foi responsável pela superação e aposentadoria de toda uma geração de jornalistas, inclusive o pai. (2010b, p. 75).

Outras crônicas do mesmo livro têm, como característica textual, o trânsito entre o autobiográfico e o ficcional, como em a “Festa da primavera”. Nela, o leitor supõe que o autor esteja falando de si desde o início da crônica, já que Cony a narra em primeira pessoa, assume estar falando de suas emoções e conta episódios da sua vida, entre eles, momentos da infância vividos com o pai:

Em criança, aí pelos seis anos, o pai chegou excitado (aliás, ele vivia de forma excitante em todas as ocasiões, fosse inverno ou verão). Anunciou que me levaria à Festa da primavera, na quinta da Boa Vista [...] A primavera era uma festa e eu iria à festa da primavera. Era muito para um menino pobre marquês, ou melhor, para um menino desconfiado e triste que eu era e, de certa forma, nunca deixei de ser. (1999, p. 201-202).

Nesta citação, é possível observar como narrador e personagem se misturam, passado e presente se encontram nessa autoanálise de Cony e a experiência é o elemento de elo do homem com a escrita.

Como expressa Derrida, no sentido comum da palavra, a experiência é o que se vive no presente, o que acontece no agora: “[...] tudo o que nos acontece nos acontece por definição no presente. A memória, a antecipação, o futuro são modificações de um presente vivo que, quanto a ele, é originário.” (DERRIDA, 2012, p. 78). Porém, para além da experiência vista como o que se vive no presente, Derrida a discute a partir da perspectiva de outro conceito, o de *Erfahrung*, que em alemão é a experiência no sentido de viagem. Em ambos os conceitos a experiência está relacionada com a travessia, a experiência por meio de um Outro, do imprevisível, do não programável e não somente a relação com esse outro presente.

Não há experiência no sentido mais perigoso (e a palavra perigo não está longe da palavra “*Erfahrung*”) do termo viagem. Uma viagem que não fosse ameaçadora, uma viagem que não fosse uma viagem em vista do impossível, em vista do que não está em vista, seria ainda uma viagem? (DERRIDA, 2012, p. 80).

O que afirma Derrida é que experiência no sentido de conhecimento está ligada ao que nos é totalmente desconhecido. Ela se dá no fato do Outro ser o “inantecipável”, o que foge ao controle, o que nos coloca diante do perigo. (2012, p. 80).

Cony também demonstra saber da imprevisibilidade da experiência, da memória e que, ao narrá-las, o mais possível é que ele se perca nesse caminho: “Pode parecer desculpa, ou mentira, mas é uma verdade, talvez a única verdade que consegui produzir: não estou, nem eu sei quando vou chegar” (2010b, p. 41).

Seria possível, na obra de Cony, esse Outro ser considerado o próprio sujeito em cada fase da vida, visto que nunca somos a mesma pessoa a cada tempo?

Esse Outro também pode ser pensado a partir da teoria do francês Dominique Viart (2009) que, em função de uma certa produção autobiográfica surgida entre 1975 e 1984 na França⁷¹, criou, em 1996, a noção de “narrativas de filiação”. Nessas narrativas, as figuras parentais são convocadas pelo narrador, que tem na herança o estofo para o discurso de sua escrita. Ao utilizar como estratégia narrativa a recomposição da história de um outro, no caso de Cony o seu pai, para falar de si, o autor contribui para que haja um abalo nas fronteiras entre biografia e autobiografia.

A narrativa de filiação pode ser descrita como: “a escrita de recuperação da memória de uma vida que se esvai e que, sem isso, cairia no esquecimento; escrita de luto, ainda que antecipatório; tentativa de compreensão de si, através da biografia paterna.” (NORONHA, 2014b, p. 119). No artigo “Em nome do pai: *la dernière année, de Philippe Vilain*”, Noronha (2014b) explica que esse tipo de narrativa é uma forma de escrita de si que se faz obliquamente, por meio da evocação da biografia de antepassados sendo que o pacto proposto pode ser referencial ou ficcional. Nesse caso, a autoanálise deixa de ser um mergulho na interioridade para ser uma busca na sua anterioridade, na sua ascendência. Dessa forma: “pai, mãe, ancestrais mais distantes constituem os objetos de uma pesquisa da qual um dos desafios seria um melhor conhecimento do narrador sobre si mesmo, através daquilo (daqueles) do qual (dos quais) ele é o herdeiro” (VIART, 2009, p. 96 apud NORONHA, 2014b, p. 115).

No caso das escritas parentais, segundo a pesquisa de Noronha (2014b), surgem os laços e conflitos entre o(a) filho(a)-biógrafo(a) e o pai ou mãe biografados. A relação do biógrafo com seu modelo se encontra profundamente

⁷¹ A teoria de Viart “[...] representa uma mudança de direção na literatura francesa: assiste-se ao abandono das preocupações estritamente formais, da autoreferencialidade que tanto dominaram a criação estética — e de que o Nouveau Roman é o exemplo emblemático — e o retorno da literatura à transitividade, isto é, “a objetos exteriores a ela (...) Dentre esses ‘objetos’, a questão da expressão e da representação do Sujeito figura em primeiro plano” (VIART, 2009, p. 95). Trata-se de uma forma literária ampla — compreendendo tanto textos referenciais quanto autoficcionais —, cujas questões centrais são a filiação, a herança e a transmissão” (NORONHA, 2014b, p. 114-115).

afetada – no sentido filosófico de afecção, alteração do modo de reagir a impressões e também no sentido de afeição, atravessada pelos afetos –, marcada pelo apego, a dependência, o ressentimento e a culpa, entre outros. A partir daí, pode decorrer procedimentos de censura e autocensura, não-ditos, desvios e, também, a escolha de uma perspectiva narrativa, de um tom, de um estilo, ou seja, tentativas em busca de uma forma para executar o difícil e, muitas vezes, doloroso esforço que representa compor e erigir uma imagem dos pais.

A restituição da memória, da biografia familiar, por meio da evocação da figura do pai, parece ter afinidades com o que Cony tem como objeto de escrita em sua obra *Quase memória* e em muitas de suas crônicas. Nessas narrativas que colocam em questão a filiação, a herança e a transmissão, misturam-se as lembranças da infância do narrador e a biografia do pai, gerando um elo de filiação entre o escritor, que é o próprio narrador, e o pai. No caso das escritas de Cony, assim como na narrativa de Philippe Vilain dedicada ao pai, *La dernière année* (1990), o “‘ficcionalismo’ parece ser antes um processo de seleção dos acontecimentos em que implica toda e qualquer transposição escrita da experiência” (NORONHA, 2014b, p. 128).

Noronha complementa o seu pensamento ao citar Viart:

as “narrativas de filiação” são frequentemente perpassadas por um sentimento de culpa uma vez que, à diferença de certa tradição hagiográfica para evocar os pais [...] elas vão “se escrever a partir da falta: pais ausentes, figuras precárias, transmissões imperfeitas (VIART, 2008, p. 94)”. (NORONHA, 2014b, p. 123).

Outros sentimentos que motivam as narrativas de filiação se compõem em torno do ressentimento, da raiva e do ciúme, enquanto, na tradição hagiográfica, a forma de tratamento é elogiosa e amorosa. Apesar dessas motivações aparecerem no contexto da sua obra, Cony parece ter pretendido realizar uma narrativa de filiação proposta por Carine Trevisan, apresentada por Noronha (2014b) em sua pesquisa. Segundo Trevisan, esse formato de narrativa de filiação é mais rara e parte de uma condição de relação precária de uma falta, que evoque “uma transmissão que consiste em continuar o impulso positivo dado pelo ascendente [...] a assumir a continuação do que a geração anterior conseguiu apenas esboçar” (TREVISAN, 2011, p. 10).

No pai, tudo é provisório, nada intenciona uma palavra final, tudo é uma

invenção na vida real e essa tensão é confirmada em todo o texto num embate do narrador com aquele que lhe é a origem. Sua tentativa de transmissão está em reinventá-lo pelo campo literário, contrastando como o modo no qual o pai constrói seu universo ficcional a partir da oralidade transmitida do que ele vivencia no cotidiano:

Ele não apreciava ficção escrita, preferia a oral e era mestre em sua arte em seus encantos. Se decidisse abdicar do relato oral para escrever um texto sobre alguma coisa, não seria uma história qualquer, mas um desabafo que, na vida real, no dia-a-dia de seu tumultuado viver, ele conseguira esconder dos outros e de si mesmo. (CONY, 2010b, p. 169).

Assim, no sentido da continuidade geracional, o filho parece ir mais longe que o pai, uma vez que passa a ser o detentor da palavra escrita.

Retomando a relação entre experiência e narrativa, entende-se que essa é uma das temáticas centrais da filosofia de Walter Benjamin (1986). Ela ultrapassa a questão da memória individual para a memória coletiva, histórica e social. O autor discute os conceitos de *Erfahrung* e de *Eingedenken*. No primeiro, trata a experiência no mesmo sentido que Derrida, como o conhecimento que se obtém, que se acumula e que se sedimenta da mesma forma que no percurso de uma viagem, em um constante ir e vir na memória. O segundo releva a possibilidade de uma rememoração íntima, intensa, que vem de dentro, mais forte do que a simples lembrança. Essa memória às avessas permite enfrentar o passado como um *status* em aberto e com novas possibilidades interpretativas. Isso quer dizer que o escritor ao narrar pode não trazer ao texto a sua vida como de fato ela foi e, sim, a vida lembrada por quem a viveu. Essa trama pode ser lida na obra de Proust, como analisa Walter Benjamin ao tratar o texto do escritor como um tecido no qual Proust utiliza-se do que Benjamin denomina a “lei do esquecimento”:

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação. Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (BENJAMIN, 1986, p. 37-38).

O que Benjamin relata é que a supremacia do episódio lembrado se expressa frente ao evento vivido e conceitua a experiência (*Erfahrung*): “Na verdade, experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória” (1994, p. 103). Ao escrever seu ensaio sobre Baudelaire, Benjamin separa o termo experiência (*Erfahrung*), de vivência (*Erlebnis*). Para o autor, a experiência está ligada à tradição e por isso é mais rica do que a vivência, que se vincula à modernidade, à uma experiência forjada, ou seja, à uma memória consciente e voluntária. *Erfahrung* é a manifestação verdadeira da experiência do passado, da memória involuntária.

Para tratar da experiência, também é preciso recorrer a Freud que, no século XIX, ao falar da questão do trauma, coloca consciência e memória como opostos. Ele trabalha a ideia de que todo sujeito possui uma percepção consciente que difere da função da memória de guardar, de arquivar marcas. Essa consciência existe apenas para receber estímulos que influenciarão na forma de cada um agir no mundo, no momento presente. Inversamente à memória, a qual cabe o papel de armazenamento das experiências, a consciência só se manifesta quando a memória não existe mais. Ao contrário, o que está marcado na memória permanece quando não passa pelo consciente. Essa memória que deixa marcas, da qual fala Freud, é a experiência no entendimento de Benjamin. Para Freud: “A conscientização e a permanência de um traço mnemônico são incompatíveis entre si para um mesmo sistema” (apud BENJAMIN, 2000, p. 108).

A perda ou a diminuição da memória e da experiência, para Benjamin (2000), está diretamente ligada ao imediatismo do mundo moderno que acelera o tempo e promove mudanças instantâneas, típicas da sociedade capitalista, que impõem um consumo desenfreado e vazio. Esse predomínio da vivência e a degradação da experiência é o que Benjamin chama de *Erniedrigung*. Na modernidade, quem se impõe é a vivência, já que a consciência se mantém em alerta e a experiência com o outro não é mais transmitida ou compartilhada. As situações cotidianas mantêm acionadas, nos sujeitos, os mecanismos de defesa que aguçam a consciência e dificultam a assimilação dos fatos pela memória.

Diante dessa análise, em que Benjamin assume o fim da experiência em prevalência da vivência, como pensar a narrativa memorialista atual? E como Cony

reconstrói, em narrativas subjetivas, a escrita tradicional diante da fragmentação do sujeito?

Uma forma de compreensão possível é a teoria da narração (*Erzählung*), desenvolvida por Benjamin, na qual a experiência (*Erfahrung*) e a memória (*Erinnerung*) se articulam. Na narração romanesca, a experiência não é mais transmitida por meio da história construída pela memória coletiva, mas no que o autor chama de uma possível rememoração (*Eingedenken*). O objetivo da narração não é reaver uma experiência que se perdeu em função da modernidade, mas criar uma experiência da qual o sujeito se aproprie. É possível pensar então, dentro da proposta de Benjamin, que essa assimilação do passado seria uma narrativa autoficcionalizada?

Derrida amplia a questão da experiência no conceito que denomina de rastro. Para ele, tudo é rastro, a voz e a escrita são um sistema de rastros:

O rastro é a própria experiência, em toda parte onde nada nela se resume ao presente vivo e onde cada presente vivo é estruturado como presente por meio da remissão ao outro ou à outra coisa, como rastro de alguma outra coisa, como remissão-a. Deste ponto de vista, não há limite, tudo é rastro. (DERRIDA, 2012, p. 79).

O rastro parte de alguém, mas não depende desse alguém. Ele parte de uma origem, mas rapidamente se separa dela e continua como rastro: “Nem todo rastro é um arquivo, mas não há arquivo sem rastro”, como não há experiência sem rastro e vice-versa (DERRIDA, 2012, p. 121). O filósofo francês explica que “[...] ele não tem limite, ele é coextensivo à experiência do vivo em geral.” (DERRIDA, 2012, p. 129). O arquivo se dá onde o rastro se organiza, na seleção inconsciente da memória, na interpretação do vivido, no que se guarda, no que se destrói e no que se recalca. Para Derrida: “Não há arquivos sem destruição, escolhe-se, não se pode guardar tudo. Ali onde se guardasse tudo, não haveria arquivos. O arquivo começa pela seleção, e essa seleção é uma violência. Não há arquivo sem violência.” (2012, p. 130). O que Derrida chama de pulsão de arquivo é o desejo incontável de dominar os rastros, selecioná-los, interpretá-los e dar-lhes sentido. O arquivo torna-se, então, não o passado, mas, sim, o futuro, o que se pretende ver lá na frente. O mal de arquivo é essa necessidade violenta de se destruir o que não deseja ser lembrado.

Dando continuidade ao pensamento de Derrida é possível traçar um paralelo da memória na obra *Quase memória* com os conceitos apresentados pelo filósofo

em *Mal de arquivo* (2001). A partir de uma análise psicanalítica baseada em Freud, Derrida evoca a dúvida sobre o sintoma do arquivamento que pode ser tanto um sofrimento quanto uma paixão e a “impaciência absoluta de um desejo de memória.” (2001, p. 9).

A experiência contada no livro *Quase memória*, como já mencionado anteriormente, tem início em um arquivo retratado por um embrulho que contém a memória de seu pai. Como guardião e merecedor do pacote/arquivo, o personagem não só recebeu a função de guardá-lo como o interpretou e o recontou à sua maneira. O filho jamais abriu o embrulho, nunca de fato se soube o que tinha ali, mas abriu um buraco na memória e na imaginação do personagem, do narrador e do autor. Esse processo de desconstrução do arquivo, ou seja, o fato de Cony manter o embrulho fechado significa a livre criação da sua própria memória, o que ele escolheu para estar contido no pacote e o que ele não quis revelar. Isso pode ser associado ao que Derrida relaciona como: “[...] o secreto e o não secreto, ou, o que é outra coisa, entre o privado e o público [...]” (2001, p. 14-15). Abrir o pacote seria disponibilizar publicamente informações que talvez não fossem as que ele gostaria, as que ele imaginava. No secreto, a fantasia é admissível e, muitas vezes, mais interessante do que a realidade.

É possível pensar que tanto o embrulho de Cony e o arquivo ao qual se refere Derrida: “[...] tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (2001, p. 22). A explicação a isso está na própria narrativa de Cony ao contar que:

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 que há muito submersas nos meus porões. Devo cavar a esmo, memória devassando ângulos adomecidos ou mortos, em escala impossível de precisar: um minuto de memória equivalendo a anos de matéria. (1973, p. 43).

Derrida fala, ainda, de seu movimento “autoimunitário”, que significa que ao escrever o autor coloca-se em perigo para imunizar-se contra o que poderia ser perigoso, e com isso destruir suas próprias proteções. (DERRIDA, 2012, p. 125). O que nos remete a ideia de que Cony possa ter usado do mesmo artifício quando se colocou diante do embrulho misterioso do pai e se jogou num mundo escuro de suas memórias:

Bom, o embrulho cor de rosa volta para cima do armário, donde nunca deveria ter saído. Ou deixo perto da lixeira, amanhã Enedina o jogará fora. Mas não há de que me libertar, os papéis não me prendem – a prisão está dentro de mim mesmo e eu não posso – ainda – jogar-me na lixeira. (CONY, 1973, p. 55).

Derrida retoma Freud e o que ele chamou de “pulsão de morte” ou “pulsão de destruição”. O medo do esquecimento faz com que o arquivo, a princípio, trabalhe sempre contra ele mesmo. Isso pode nos levar a pensar que o personagem de Cony, diante dessa pulsão, preferiu não abrir jamais o embrulho, o que de certa forma significa também destruí-lo e a partir dele, decidiu inventar a sua própria verdade histórica.

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalçamento. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. (DERRIDA, 2001, p. 32).

A crônica “O buraco da memória” pode servir de exemplo à ideia de arquivo e finitude de Derrida. Intrigado com os buracos existentes no seu quintal, o menino personagem conta que esses não tinham fim. Quanto mais ele cavava, mais terra tinha e, como disseram a ele, ela só acabaria se chegasse ao Japão, do outro lado do mundo. Essa metáfora é usada pelo autor para falar do que lhe é muito mais profundo, a memória:

Memória também é um buraco, quanto mais se tira matéria, mais matéria aparece. E, ao contrário dos buracos que fazia no quintal, nem adianta ir até o fundo, pois não há nada, nenhum Japão no fundo dela. Santo Agostinho dizia que a memória era o “ventre da alma”. É por aí mesmo. (CONY, 2010, p. 53).

O narrador evoca, ainda, a descoberta de um dos muitos testamentos que o pai fazia, com suas declarações e vontades. Neles, sempre havia uma palavra de perdão aos inimigos que ele nunca teve e a distribuição de um livro ou selo de suas coleções para os muitos amigos que conquistou pela vida. Também tinham preces e o pedido de perdão pelos pecados dos quais ele se arrependia. O último testamento, feito perto da sua morte era o mais enigmático, diferente, para Cony, do homem transparente que sempre fora. O narrador fecha o texto contando o que lhe foi deixado nesse testamento: “Deixou um embrulho para mim, embrulho que nunca

abri. Foi a forma que encontrei para que ele continuasse perto de mim.” (CONY, 2010a, p. 54). Cony retoma na crônica a mesma trama do livro *Quase memória*, escrito oito anos antes, em que, como já mencionado, recebe um embrulho do pai falecido. O embrulho que não é aberto é o objeto chave da ficção para que ele reconstrua a sua memória. Uma memória sem fim.

Como fenômeno cultural, a memória tornou-se uma obsessão e uma inquietação da sociedade moderna. Huyssen, em *Seduzidos pela memória* (2000), destaca a comercialização e a preocupação crescente com o passado na indústria cultural ocidental, como fenômenos que denominam a cultura da memória. Para o autor, a memória e os seus traumas se tornaram coloquiais diante da emergência de uma memória que precisa ser garantida no futuro. O que se observa é o auge da tendência retrô, da restauração de velhos centros urbanos e também o uso contínuo do tom confessional no cinema documentário e nos romances autobiográficos e históricos: “com suas difíceis negociações entre fato e ficção” (HUYSSSEN, 2000, p. 14). O que o indivíduo vê na sociedade contemporânea são tentativas de criação de diretrizes do não esquecimento, como afirma Huyssen:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis no processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas. (2000, p. 15).

Sugere-se que o medo da perda da memória existe, principalmente, em função da quantidade e da velocidade de informações a que o ser humano está submetido a todo o momento e informações construídas como memórias criadas e não como memórias vividas, tendem a ser mais difíceis de esquecimento. Porém, como afirma Huyssen, esse excesso de memória precisa ser melhor avaliado para que não haja uma rememoração indiscriminada e de coisas inúteis. (2000, p. 37).

O escritor Bartolomeu Campos de Queirós declarou, em entrevista, de que forma ele buscava trabalhar com o tempo e com a memória. Para Queirós:

O que não conseguimos esquecer deve ser repensado. O tempo consome muita coisa. O que fica são fragmentos de um tempo vivido, com suas fantasias de "poder ter sido de outra maneira". Depois, se não temos posse da nossa tradição como saber se rompemos com o cotidiano. Somos

condenados a ter um patrimônio inalienável. A memória é nosso maior patrimônio. (2010 apud MILLEN, 2010, p. 86).

Essas evidências pensadas por Queirós e conceituadas por Huysen criam certo pânico coletivo de esquecimento e um excesso de arquivamento influenciado por novas tecnologias que dispõem da imensa facilidade de conservação de cópias, fato que nos reforça ao questionamento sobre as culturas de memória contemporâneas. Conseguiremos armazenar tudo ou deixaremos que algo vire só saudade?

Na crônica “Podia ter dado certo”, Cony brinca com a própria idade e com a ideia de memória e saudade:

À medida que o tempo passa, cada um de nós tem menos direito à esperança e mais espaço para a memória. (Digo “memória” e não “saudade”, que é outra coisa, responsável pelo saudosismo, uma das manifestações mais cretinas de quem tem mais de 30 anos. (1999, p. 94).

Vinculada à memória, supõe-se estar a dimensão de saudade. O antropólogo Roberto DaMatta dialoga com essa temática na qual um dos conceitos possíveis de tratá-la é que, para ele, “[...] pela saudade podemos invocar e dialogar com pedaços do tempo.” (1993, p. 22). De acordo com o autor, a saudade nem sempre está naquilo que experimentamos diretamente. O sentimento de nostalgia de fatos, coisas ou pessoas também se dá pela saudade transmitida no tempo. DaMatta afirma que:

[...] a saudade se exprime igualmente como duração que pode ser (re)vivida e (re)experimentada generosa e positivamente. Com isso a saudade acena para uma percepção do tempo como experiência interna, dentro de uma hermenêutica socialmente banalizada que passa de geração para geração. (1993, p. 22).

O tempo na memória da saudade, sugerido por DaMatta, é um tempo possível de ser revistado, apreciado e vivido novamente por meio de uma:

[...] dimensão na qual – dependendo de quem recorda quem e o quê – a história pode virar estória, ‘caso’, anedota, mentira ou pura poesia. Lugar onde o passado facilmente se converte em presente pela presença de um tio ou avô: retrato amarelado e roído de vermes, como naqueles pungentes versos de Drummond: [...]. Tal é o tempo que corre como lágrima pelos espaços íntimos da casa. (DAMATTA, 1993, p. 32-34).

Para DaMatta, a memória da saudade na narrativa moderna reúne traços do narrador oral. É uma narrativa poética, subjetiva e que trabalha questões universais. Verdadeiras ou não, representam a saudade do ser.

Na crônica “Escombros de junho”, o tempo é relativizado já que o passado é recontado no tempo presente, o que permite ao narrador falar do futuro. A saudade foi a estratégia escolhida por Cony para unir passado e futuro. Por meio dela, ele utiliza o tempo presente no qual lhe é permitido rememorar e resignificar sentimentos e sensações diante do futuro:

Essas músicas juninas doem aqui dentro, fundo e irreparavelmente. Já expurguei minha modesta discoteca dos discos antigos, mas evitar quem há de? A gente passa pelas ruas e há sempre a vitrola berrando as canções de outros tempos e outras saudades. [...] Mas, em junho, a infância retorna inteira, trazida nas mesmas canções e gostos. E não só a infância. Agora já começa a trazer a nostalgia de outras infâncias [...]. (CONY, 2010b, p. 45-46).

Na memória da saudade, ficção e confissão se misturam novamente, pois a saudade remete a tempos em que, realidade e imaginação se confundem, ou seja, o tempo da memória.

6.2 O FANTASMA

Quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis, porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações.
Marcel Proust

Por meio da análise do texto *Os estranhos anos 90*, de Martin Jay (1998), é possível tratar da memória na década de 1990 e da fixação em trazer para o papel os fantasmas da infância, os resíduos do passado, o que a crítica chama de *uncanny* ou *unheimlich* (do alemão). De acordo com os estudos de psicanálise de Freud,

unheimlich significa aquilo que se mantém em segredo e tornou-se visível é o familiar, o que é mais íntimo e que retorna.

Jay propõe reflexões sobre a presença de assombrações no interior das casas e tem como base teórica a questão do fantasma utilizada no texto “O estranho” (1919), de Freud. Nele, Freud afirma que o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido e familiar, a algo há muito estabelecido na mente e que se alienou dessa por meio de um processo de repressão. O desejo se relaciona com o conflito: o de eterno retorno ao lar, o que significa uma volta ao passado e mais profundamente ao corpo materno, e a necessidade de libertação – angústia da castração – e o temor do futuro. O autor assegura ainda que, devido ao processo traumático de dominação que marcou os países coloniais, não é possível haver neles casa que esteja livre da presença de fantasmas. Sendo assim, não há lar perfeitamente seguro, o que sugere uma convivência e não uma fuga dos espectros, já que todos os lares são inevitavelmente assombrados.

Assim, conta Cony em sua crônica “Casa mal-assombrada”:

Morava numa casa esquisita, no fim de uma rua que não levava a lugar nenhum. A casa tinha fama de ser mal-assombrada, e a rua nem tinha nome. Diziam que ali houvera uma fazenda de café cujos escravos mataram todos os senhores da casa-grande e depois se mataram – antes que fossem mortos pelas forças da lei. Lenda ou realidade, o fato é que nenhum menino se atrevia a passar por lá. Na infância mais profunda, todos os meus pesadelos tinham locação única e barata: era ali mesmo que os fantasmas da noite me esperavam para fazer das suas sem deixar que eu fizesse das minhas, que se resumiriam em fugir – fuga impossível nas garras do sonho. (CONY, 2010a, p. 175-176).

A experiência do estranho, ainda segundo Freud, é perturbadora, mas também poderosa. Nesse sentido, segundo a teórica Julia Kristeva (1997), por meio da literatura, da palavra, cria-se uma via de consciência na qual os fantasmas possam existir e se expressar. É o que podemos constatar na literatura de Cony. Os fantasmas que o rondam ganham voz por meio da sua escrita. Em confissão, o autor declara, na primeira página da coletânea *Os anos mais antigos do passado*, o que já se pode adivinhar pelo que o próprio título sugere:

Reuni, neste volume, crônicas e artigos que publiquei, em diferentes anos, na Folha de S. Paulo ou na revista Manchete. Fantasmas antigos teimam em me assombrar. Dou-lhes a oportunidade de um instante a mais. Em paga, que eles me tragam remorsos de menos. (CONY, 2001c, p. 5).

O texto de Martin Jay também dialoga com a leitura de Derrida a respeito dos

espectros, do eterno e assombroso retorno dos fantasmas e da insistência na espera pelo que pode voltar a aparecer. Para Derrida, os conceitos de existência e tempo determinam a condição de se pensar o estranho e o conhecido que, para ele, é indeterminável:

É necessário introduzir o assombroso na construção de um conceito total. De todos os conceitos, começando pelo conceito de existência e tempo. [...] Portanto, o estranho torna-se não uma fonte de terror e desconforto – pelo menos não só ele – mas também é um baluarte contrário à perigosa tentação de encantamento vinda de vários espectros em nome de universo compensador, uma realização de fantasias narcisistas, uma restauração de um verdadeiro *Heimat* (casa, lar, pátria). (apud JAY, 1998, p. 3).

Jay aponta essa “volta dos fantasmas” como uma possível solução, uma forma do sujeito aprender a conviver com seus fantasmas diários, pois o mundo perfeito, seguro e impenetrável inexistente. Ele afirma que o possível caminho para o impasse entre um perfeito lar seguro e o retorno do estranho, porém conhecido, mas excluído, não seja duelar com os fantasmas, mas aprender a lidar com eles: “estando certos de que eles têm abrigos literalmente suficientes para abrigar-se da chuva em nossas cabeças.” (JAY, 1998, p. 3).

No livro *Quase memória*, os fantasmas da história de Cony vão e vem, nas noites e nos balões, como ele conta:

[...] Fecho os olhos então e vejo passar sem ruído, na noite que cobre as minhas vergonhas, os balões de meu pai, mais tarde os meus próprios balões, iluminados, em silêncio. Balões que nunca se libertaram de seu legado de tristeza, mansidão e fragilidade. E, triste e manso, fecho as janelas para proteger a inútil fragilidade do homem acorrentado em seus fantasmas de papel fino. (CONY, 2010a, p. 47).

Os fantasmas também estão presentes por meio do pacote misterioso deixado pelo pai morto. O narrador trancado em seu escritório escuro observa o objeto supostamente tão bem embrulhado pelo seu pai, com suas técnicas e truques. O embuste que ficou ali dias diante dele é revelador de escombros da memória familiar. Assim narra Cony:

Levantei-me. Não acendi a luz da sala, fiquei com o fiapo de claridade que vem da saleta onde trabalha a secretária. Para não esbarrar nos móveis, essa pouca luz me basta. Esbarrar nos fantasmas é inevitável, eles saíram do embrulho, estão soltos, voam como morcegos ao meu redor, ameaçam bicar-me, ferir-me com suas garras. Com suas asas negras, cheias de ranhuras, eles me esbofeteiam o rosto. (CONY, 2010b, 266).

O narrador de *Quase memória* se compara a *El sueño de la razón produce monstruos* (1799) (ver Anexo 3), tela do pintor espanhol Francisco de Goya, em que um homem está com a cabeça caída sobre uma mesa, rodeado de corujas, morcegos e um cachorro, como se estivesse dormindo: “parece sonhar, mas tal como eu, embrulha-se com os monstros.” (CONY, 2010b, p. 266). Contraditoriamente, o personagem reluta em nomear de monstros os objetos pessoais do pai que lhe servem de signos para a retomada da memória:

Não posso chamar de monstros os balões do pai, o Giordano, o Seu Ministro, a placa no jardim anunciando a venda de aves e ovos, seus rádios, sua faca de prata com que enfrentaria o exército, seu canivete de descascar laranjas e castanhas – nada disso merece o nome de monstro; apenas me dão sentido. De certa forma, sou o resultado deles. (CONY, 2010b, p. 266).

Não se pode falar em fantasmas sem trazer ao estudo a obra *Espectros de Marx*, de Derrida (1994). Originalmente, o texto foi escrito para uma conferência realizada pelo autor, em 1993, na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos. Estão impregnadas à sua fala questões políticas ligadas à herança do marxismo e a importância do seu legado na atualidade. Para Derrida, o retorno do espectro do comunismo que ronda a Europa e que ainda assombra o mundo, precisa ser exposto às gerações que não o viveram, como uma forma de apresentar a responsabilidade pelas causas do outro que não está mais presente, como uma herança que precisa ser deixada daquilo que não se pode ser esquecido.

A herança, na concepção de Derrida (1994, p. 33), é uma unidade presumida que, se existe, só se constitui na “*injunção de reafirmar escolhendo*.” Essa escolha é o que ele chama de filtrar, peneirar e criticar os vários possíveis que existem na injunção. A herança gira em torno de um segredo e de algo que tem valor, seja qual for. Herança é uma designação, quem herda vira “dono” do segredo e deve ser merecedor, capaz de recebê-la, é uma questão de legitimidade.

No espaço entre a vida e a morte é que se pode falar de fantasmas, de espectros e de herança. Para Derrida, é preciso contar com eles e com a relação vida e morte para “desajuntar ou desajustar a identidade a si do presente vivo” (1994, p. 13). Afinal, o espectro está sempre retornando, uma repetição que é a primeira vez e também a última vez. Isso significa que um acontecimento que envolva o aparecimento de um fantasma sempre será único. O espectro é aquele

que poderia vir ou re- vir, o que Derrida denomina como porvir – a sua memória, o passado.

É possível aproximar a crônica “Os anos mais antigos do passado” das noções propostas por Derrida. Cony retrata a figura fantasmagórica do pai, no seu passado enquanto vivo e, no seu presente, já morto:

Num truque que aprendeu sozinho, ele saía de si mesmo e se misturava com os fantasmas, confundindo-se com eles, a catedral de mármore, enorme, rolando no espaço da noite, o balão fatigado, o pierrô com seu bandolim prateado, o rosto branco, branco de luar. E tudo pareceu voltar de repente: a janela, o jardim coberto de orvalho, a noite solitária, noite contra noite, noite dos anos mais antigos do passado. (2001c, p. 17).

Também em *Quase memória*, Cony narra um episódio em que se viu diante não só de um, mas de vários fantasmas, motivado pelas memórias do pai:

De repente, todos esses fantasmas, todos esses mortos pareciam estar ali, não na Sala de Imprensa da Prefeitura, mas em minha sala, olhando o embrulho, apreciando a *última* do pai, que todos esperavam não ser a última de verdade, pois as histórias em que ele se metia nunca tinham fim, ligavam-se umas às outras, entravam uma dentro da outra, como aquelas bonecas que fabricam na Rússia. Eu estava sozinho e, pelo que me lembro, era a primeira vez que enfrentava esses fantasmas juntos. Bem ou mal, foram os amigos mais íntimos do pai. (2010b, p. 118).

Derrida afirma que um fantasma é aquilo que se acredita ver, mas, ao mesmo tempo, trata-se de uma alucinação, ou seja, é a experiência da assombração, do luto: “Ora, um espectro é algo que se vê sem ver e que não se vê ao ver, a figura espectral é uma forma que hesita de maneira inteiramente indecível entre o visível e o invisível.” (2012, p. 68). Acredita-se ser a concretização em Cony da presença ainda viva do pai mesmo depois da sua morte: “Alguma coisa me prende, nesta sala, nesta cadeira, os olhos fixos no embrulho. Até que estava me divertindo ao lembrar de cenas antigas, pessoas antigas. Tudo é antigo, só o pai que continua recente – e como!” (2010b, p. 107).

O espectro ou espírito se compõe de três elementos, segundo Derrida. O primeiro deles, o luto, é o que nos interessa na construção da análise de *Quase memória*. O luto para o autor é tratado como a tentativa de estudar e entender os restos e trazê-los para o presente. Mais difícil do que falar do espectro é falar ao ou com o espectro e, principalmente, deixar falar um espectro. A obra de Cony em

questão dá voz ao espírito do pai e, assim como sugere Derrida, em um jogo de oposição entre o vivo e não vivo, o ser e o não ser, o real e o não real.

É possível supor, ainda, uma associação entre *Quase memória* e as crônicas autobiográficas de Cony com a proposta de Derrida, quando se apropria da seguinte descrição para ampliar a análise: [...] a singularidade de um lugar de fala, de um lugar de experiência e de um lugar de filiação, lugares e laços a partir dos quais, unicamente, podemos nos dirigir ao fantasma [...]. (DERRIDA, 1994, p. 28). No livro, diante do embrulho recebido, o narrador expõe de que forma esperava o devir do pai: “Imaginava apenas que esse disfarce seria um desses que se permitem aos mortos, uma lembrança mais vívida ou vivida, uma paisagem, um tom de voz, algumas palavras especiais que ele usava [...]” (CONY, 2010b, p. 13). Na narrativa de Cony, o que se manifesta em primeiro lugar é um espectro, esse personagem paterno, poderoso e irreal, alucinação e presença constante na vida do filho.

Na crônica “O gigante em coma”, mais uma vez o pai é o protagonista. O gigante a que ele se refere é o pai que chega a noite do trabalho fazendo um barulho inconfundível no portão. Um barulho que até hoje Cony confessa escutar, ainda que morando num apartamento. Uma presença do pai em casa, mesmo que só a do seu espectro, já o fazia se sentir menos sozinho - o pai: “o maior espetáculo da Terra.” (CONY, 2010b, p. 25).

O fantasma transita nos espaços entre a ficção, a realidade e a fantasia, mas isso não importa, pois, como afirma Derrida, os fantasmas são sempre verdadeiros, já que mesmo a ilusão é capaz de construí-los com autenticidade: “Aliás, a palavra ‘*phantasma*’, em grego, que quer dizer ‘espectro’, designa muito bem essa indecisão entre o real e o ficcional, entre o que não é nem real nem ficcional” (2012, p. 427).

Cony, em *Quase memória*, narra uma impossibilidade real da qual o fantasma se apropria, fazendo dela verdade:

Dez anos depois de sua morte, aqui está o embrulho. Talvez não seja o mesmo, impossível que seja o mesmo. Agora, tudo está ficando possível. Tão possível que estou arrependido de ter ficado sozinho na sala. Começo a sentir em alguma parte do corpo, talvez na mão, no peito, na cabeça, não sei, acho que estou penetrando em território estranho. Durante a tarde, sabendo que a secretária estava do outro lado, eu não sentia esse frio. Agora sei que tudo está vazio, o prédio todo, tudo está fechado, e eu sozinho, sozinho diante de um embrulho impossível. O cenário parece pronto para um fantasma, como aquele do Hamlet, trazendo uma revelação em seus gestos de morto. (2010b, p. 106).

Agora tudo está ficando possível, agora, no discurso da ficção, o ontem que se junta a outros “ontens” prende e paralisa o narrador. A memória vira presente, retornam os cheiros, os mortos, os fantasmas e enfrentá-los sozinho é o grande golpe da memória, um esforço em vão para se livrar deles, do orgulho, dos ressentimentos, dos fracassos.

6.3 O DEVIR DO PAI

Criou-me desde menino,
Para arquiteto meu pai,
Foi-se um dia a saúde...
Fiz-me arquiteto? Não pude!
Sou poeta menor. Perdoai!
Manuel Bandeira

Devir é um verbo intransitivo que significa, de acordo com os dicionários de língua portuguesa, vir a ser, fazer existir, tornar-se, transformar-se. É também um substantivo masculino que tem o significado de fluxo permanente, movimento ininterrupto, atuante como uma lei geral do universo que dissolve, cria e transforma todas as realidades existentes. Do latim, *devenire* é chegar. Um conceito que, de acordo com a filosofia, é um processo de mudanças efetivas pelo qual todo sujeito passa, um movimento permanente que atua como regra, sendo capaz de criar, transformar e modificar tudo o que existe. (DICIONÁRIO..., 2016, não paginado). Para Derrida, devir é a “revolução em permanência” (1994, p. 53).

A literatura de Cony é palco constante da figura do pai, o elemento chave da obra *Quase memória* e de muitas das suas crônicas. Nesse caso, o devir do pai, no sentido daquele que chega, que faz tudo existir, que mantém a memória do autor em movimento, é o motivo da sua criação poética, o que é capaz de misturar realidade e fantasia, presente e passado:

O pai – e já o disse anteriormente – tinha uma técnica desenvolvida de sempre dar um jeito de me ver, de estar próximo. [...] ele tinha a extraordinária habilidade nessas manobras. Aparecia pelo meu caminho abruptamente, nos mais disparatados lugares [...]. (CONY, 2010b, p. 36).

Um registro fundamental para o entendimento do fenômeno do devir do pai vem da psicanálise. Ao escrever *Romances familiares* (1909), Freud afirma que o progresso da sociedade está na oposição entre gerações sucessivas e que se libertar da autoridade do pai é um caminho necessário e doloroso. Segundo ele, o menino é mais hostil em relação ao pai do que à mãe, tendo como desejo principal se libertar dele: “Esses impulsos mentais da infância conscientemente lembrados constituem o fator que nos permite entender a natureza dos mitos” (FREUD, 2016, não paginado). Trazer o pai da memória para a palavra seria uma das possíveis formas para que essa libertação se dê?

Para Freud, a criança, em certo ponto de seu desenvolvimento, ao comparar seus pais com outros pais, põe em dúvida as qualidades extraordinárias que tinha inicialmente atribuído a eles, qualidades que os transformavam em figuras grandiosas. A criança vai então, por meio de fantasias que surgem sob a pressão do complexo de Édipo, criar uma família de substituição — um pai e/ou uma mãe — mais prestigiosa, por meio de uma narrativa compensatória, de um “romance imaginativo”. Nessa construção, entram seus devaneios, mas também suas lembranças de leitura. Trata-se então de uma forma de reelaboração das figuras parentais, na tentativa de preencher uma perda, seja ela imaginária ou real:

Se alguém está inclinado a fugir horrorizado ante essa depravação do coração infantil ou se sente até mesmo tentado a refutar a possibilidade de tais coisas, deveria observar que nenhuma dessas obras de ficção, aparentemente plenas de hostilidade, possui na realidade uma intenção tão má, e que ainda conservam, sob um leve disfarce, a primitiva afeição da criança por seus pais. (FREUD, 2016, não paginado).

Na tentativa de se igualar ao pai e não se deixar ser vencido por ele, o narrador de *Quase memória*, afirma: “Vou deixar o embrulho aqui. Não mexerei nele, até conseguir realizar o meu próprio truque: compartimentá-lo, reduzi-lo à memória. Ou, ao menos, à quase-memória” (CONY, 2010b, p. 266).

O que Freud quer dizer é que de fato a criança não descarta o pai, ela se esforça por substituir o pai verdadeiro pelo pai da memória da saudade da primeira infância. Nessas fantasias, supervaloriza os primeiros momentos de uma infância feliz frente ao presente, de um pai forte, confiante e nobre: “Assim, a supervalorização dos pais pela criança sobrevive também nos sonhos de adultos normais.” (FREUD, 2016, não paginado).

É possível supor que, em *Quase memória*, o autor, escreve a relação filho e pai semelhante àquela descrita por Freud:

De repente tive vontade de escrever sobre um gigante que vinha todas as noites e me trazia bombons e balas. [...] Um gigante que morava longe, onde moravam 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. (CONY, 2010b, p. 144).

Diante da ideia de resgate do pai, pode-se refletir sobre a problemática da memória familiar discutida no livro *Individu et mémoire familiale* (2007), da socióloga francesa Anne Muxel. A autora identifica três funções principais da memória familiar: transmissão, reviviscência e reflexividade e destaca o papel decisivo do esquecimento no trabalho de memória. O esquecimento é uma: “abertura [...] enquanto lugar deixado livre para a introdução de novos valores em relação à função de transmissão”. No que diz respeito à função de reviviscência, o esquecimento funciona como “meio de salvaguarda e tela protetora”. Quanto à função de reflexividade, ele se apresenta como “garantia de verdade”. (MUXEL, 2007, p. 14). Trechos da escrita de Cony podem ser lidos à luz dessa teoria, como o que diz: “Talvez o embrulho do pai tenha vindo apenas para me dar lucidez, a consciência da lucidez que substitui a fome que eu deveria sofrer, o sono que deveria sentir, a memória que eu deveria esquecer.” (CONY, 2010b, p. 277).

Nesse caso, a análise de Muxel, pode ser uma forma de se interpretar a escrita de Cony em uma possível tentativa de entender que, esse querer esquecer, narrado pelo autor, pode ser o espaço possível da transmissão. O embrulho passa a ser o lugar que garante a reviviscência e a reflexividade presente no que lhe parece ser a verdade palpável, a fome, o sofrimento, o sono.

Diante das discussões propostas nesta pesquisa, entende-se a necessidade de se olhar o passado não para simplesmente reproduzi-lo, mas como uma possibilidade de proposições para o futuro. Para Cony, rever o passado e resignificá-lo por meio da sua escrita pode ter sido a forma encontrada para ultrapassar o pai, que, no fundo, o próprio autor mesmo sabe, jamais deixará de ser um fantasma, sempre por vir.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme indicado na apresentação desta tese, algumas perguntas foram sugeridas para que o caminho traçado até a construção da hipótese pudesse ser percorrido. Retomo-as, não com a intenção de ter chegado a uma única e definitiva resposta, mas como probabilidade de ampliação da discussão proposta neste estudo.

Dividi essas questões em três eixos argumentativos que me pareceram mais significativos no curso da pesquisa. No primeiro, entendo que os conceitos de escritas de si e de narrativa de filiação podem ser usados como instrumento para uma possível compreensão das seguintes perguntas: Qual seria a estratégia narrativa do autor para fugir da ambição totalizadora das confissões? Como o autor escreve a sua vida, escapando de uma autobiografia tradicional?

Sugiro que um dos caminhos escolhidos por Cony como estratégia de escrita, para escapar ao que se entende tradicionalmente como autobiografia, seja a narrativa através da história paterna. Na obra *Quase memória*, na qual Cony propõe a narrativa em torno da busca do seu passado e do pai por meio da memória, o autor opta por construir os personagens com os mesmos nomes reais, o dele e o do pai. No âmbito da memória e da ficção, duas questões se impõem: como o narrador cria sua personagem e como a imagem da personagem é recuperada através da memória do narrador. De um lado, há uma questão literária, porque existe um autor narrador produzindo uma personagem por meio de um discurso, mas, por outro lado, trata-se da imagem do pai que vai sendo recuperada aos poucos pela memória do filho, o que leva ao entendimento que o autor escolhe a via do referencial e não há na obra um pacto autobiográfico explícito, no sentido atribuído por Philippe Lejeune. Nesse caso, como a narrativa é elaborada ficcionalmente, é possível a comparação com um pacto oximórico, o qual Doubrovsky sugere como o mais apropriado numa narrativa em que “a matéria é estritamente autobiográfica e a maneira, estritamente ficcional.” (DOUBROVSKY apud NORONHA, 2014a, p. 13). O ficcional, nesse caso, é compreendido como um artifício narrativo que o autor toma emprestado do romance. (NORONHA, 2014a, p. 13).

Cony entende a escrita como ficção, não acredita no rigor histórico e nem na memória, que, segundo ele, é fragmentada e mente. Por isso, não admite que classifiquem suas obras de autobiografias. O escritor apenas assume que, em suas

crônicas, não costuma disfarçar o tom confessional, ainda que sem pretensões à totalidade ou ao registro fiel, aproximando-se do conceito barthesiano de biografema.

A autoficção definida por Doubrovsky como uma autobiografia pós-moderna pode ser uma proposta de análise da estratégia narrativa de Cony no sentido em que não ignora que o sujeito é ambivalente e o vivido é movediço, o que significa pensar que o autor escreve o discurso do eu em um espaço efêmero no qual é possível transitar entre os gêneros referencial e ficcional, entre imaginação e realidade, invenção e verdade. Na conceituação de Doubrovsky, a autoficção é uma atualização do que aconteceu no passado e não uma retomada fiel dos acontecimentos. Ela seria “a variante pós-moderna da autobiografia”, já que, para ele, a escrita autobiográfica no formato rousseauiano não é mais possível. Ele entende que a memória é propensa a falhas e não é plausível a crença fiel num discurso subjetivo nem na autenticidade de uma experiência relatada, por isso, aposta ser a autoficção: a “reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória.” (DOUBROVSKY apud MARTINS, 2011, p. 194).

O debate atual sobre a multiplicidade de conceitos e classificações das escritas de si está longe de se tornar consensual. Os termos já fugiram ao controle de seus criadores (NORONHA, 2014a, p. 17) e a única hipótese é a de que toda ficção é autobiográfica, assim como não há autobiografia livre de um discurso ficcional visto que ela necessita que o autor recorra à memória, que por estar ligada diretamente a experiência, imaginada ou real, sempre será seletiva e interpretativa.

A narrativa de filiação, tal como foi conceituada por Dominique Viart, é uma das formas de escrita de si na qual o romance *Quase memória* pode ser lido. Trata-se de uma narrativa que tem como objetos de pesquisa os ancestrais, o pai e a mãe, ou seja, a biografia de antepassados e o pacto proposto pode ser referencial ou ficcional. Nessa forma oblíqua e indireta de falar de si, importa mais a anterioridade do que a interioridade e um “dos desafios seria um melhor conhecimento do narrador sobre si mesmo, através daquilo (daqueles) do qual (dos quais) ele é o herdeiro.” (VIART, 2009, p. 96 apud NORONHA, 2014b, p. 115).

Cony afirma que a sua narrativa “oscila, desgovernada entre a crônica, a reportagem e, até mesmo, a ficção”. (2010b, p. 7). Essa hibridização demonstra a dificuldade de se considerar a obra pertencendo a um único gênero, mas oscila

entre o pacto referencial e o pacto romanesco, a narração direta dos fatos e estratégias narrativas ficcionalizantes, a narrativa de filiação e a autoficção.

Ao lançar a coletânea de crônicas *Eu, aos pedaços* (2010a), Cony deixou claro que a autobiografia não era o gênero no qual ele produzia suas escritas e, de fato, não é, pelo menos não da forma conceituada por Lejeune. Cony entende a autobiografia como uma forma de se trair, por isso prefere falar sempre em memórias, pois, por elas, ele fica mais livre para atravessar a ficção. (2014c, não paginado).

O segundo eixo da hipótese está baseado nas seguintes perguntas: Em que medida essas narrativas pessoais se configuram como escrita de parte da história do jornalismo carioca? Como a memória do pai, eixo central das suas narrativas, possibilita a reconfiguração de sua história e da história do jornalismo carioca impresso da época?

Mais uma vez é por meio do não tradicional, que a narrativa de Cony ganha importância como instrumento de conhecimento da história. Seja como jornalista ou como ficcionista, o autor assegura uma legitimidade na sua escrita e, a partir disso, adentra na história, ou como o personagem narrador do vivido, ou como transmissor da história do pai, ou mesmo para inventá-la. Tanto a obra ficcional quanto as crônicas de Cony, pesquisadas nesta tese, podem ser discutidas por meio da história e da memória, pois são essas as vias de acesso do autor para trazer ao relato as lembranças paternas e as suas e, então, recontá-las dentro de um contexto vivido.

Apesar do ficcional estar ligado à memória e suas falhas, como afirma Paul Ricoeur, a ficção e a história caminham no mesmo sentido, pois ambas tratam de fatos irreais, na medida em que o real seria sempre uma interpretação e que não é possível narrar com exatidão o passado. A escrita de Cony parece ser guiada por aquela voz narrativa da qual fala Ricoeur (2012, p. 327), que sugere que a escrita é uma interpretação de elementos que resulta no “caráter ‘quase histórico’ da ficção [e no] caráter ‘quase fictício’ do passado histórico.” Para o filósofo, essa voz narrativa estaria narrando o seu passado e, por isso, os fatos poderiam ser considerados ficcionalizados. Essa voz, na visão de Ricoeur, seria como um “disfarce fictício do autor real” capaz de fazer surgir o “tempo humano”, o tempo narrado. (2012, p. 327). Cony refigura o tempo pela narrativa, nesse entrecruzar da história e da ficção, na

tentativa de recompor a história por uma narrativa temporal e ficcional através da sua experiência pessoal e parental.

É por meio também da sua produção jornalística, as crônicas, que Cony dá sentido à experiência por um processo ativo no qual reencena a história, com o vivido incorporado. Nessa interpretação ou criação da realidade histórica, Cony reconta os principais momentos do jornalismo carioca de seu tempo retratando os fatos políticos na narração do seu cotidiano e do pai.

Já o terceiro eixo busca responder as questões vinculadas à memória e à noção de experiência, como: O discurso da memória, que organiza lembranças e esquecimentos, cria também recordações? O que é experiência tornada relato? O que é experiência em narrativa? Quem pode atestar a verdade do que se lembra?

Muitas vezes, um fato lembrado e uma recordação criada não podem ser vistos como verdadeiros já que podem vir acompanhados pela saudade, pela emoção e pela imaginação. Ao relatar suas memórias e a vida do pai numa visão retrospectiva, o narrador de *Quase memória* cria, de acordo com o que teorizou Silviano Santiago, “um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado.” (2002, p. 51).

Surpreendeu-me, neste estudo, a multiplicidade do narrador de *Quase memória* capaz de transitar por algumas categorias de narradores apresentadas por Walter Benjamin e revisadas por Silviano Santiago. Ele, possivelmente, transmite a experiência paterna como um narrador clássico por uma escrita memorialista e, com isso, necessariamente histórica, ao mesmo tempo em que se identifica com o narrador romancista que tem o privilégio de narrar memórias e, assim, estar livre da precisão e da veracidade no discurso. Mesmo com o viés confessional da sua escrita, o que faria com que ela se distanciasse do narrador pós-moderno, do “puro ficcionista”, como conceitua Santiago (2002, p. 46), a *Teoria geral do quase* (CONY, 2010b, p. 7), apresentada por Cony, lhe confere a garantia de não precisar falar a verdade. Além disso, o fato da narrativa principal ser a vida do pai, o que novamente não impossibilita a objetivação, já que só pode ser resgatada pela lembrança, que, ao virar relato, é sempre ficcionalizada, mediada pela imaginação poética. A narrativa de Cony recorre ao acervo de experiências do autor, sejam as suas ou as relatadas por outro que, no primeiro caso, lhe dá a noção de autenticidade ligada ao sentido de vivência e de informação e, no segundo, a possibilidade da interpretação.

A experiência também deve ser observada do lugar que o escritor relata o fato, como afirma Santiago (2002). Pode ser a partir do vivido, da memória contada por um outro, ou da história documentada. O que o crítico sugere como única proposta discursiva plausível parece ser o que Cony pretende realizar em sua escrita: a dissociação entre a escrita autobiográfica ou memorialística do eu ficcional. Quando o fingimento das memórias se torna literatura, anula-se o espaço de uma subjetividade plena do narrador e a vivência do eu só se dá na experiência de um discurso. Isso quer dizer que talvez só seja possível falar de si, como Cony o faz, disfarçadamente, por meio de um processo no qual o projeto autobiográfico ou memorialístico dialoga com os diversos formatos de experiência e de memória.

Algumas questões permanecem em aberto, dispostas a um aprofundamento futuro. Benjamin sugere a impossibilidade ou o fim da experiência como a única probabilidade de transmissão na atualidade. As narrativas tradicionais, segundo o filósofo, passam então a ser substituídas por uma nova forma de narrar na qual há espaço para o romance e para o jornal. O autor e o leitor passam a ser aceitos na sua individualidade e solidão, comuns à sociedade contemporânea.

Diante da hipótese de Benjamin, pode-se pensar que hoje, no fim da experiência em prevalência da vivência e da fragmentação do sujeito, continua aberto o debate sobre a narrativa memorialista atual e sua reconstrução em narrativas subjetivas e, ao mesmo tempo, históricas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alzira Alves de. Os suplementos literários: os intelectuais e a imprensa. In: _____ et al. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro nos anos 50*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

ADORNO, Camilo Tellaroli. *A ironia no romance Quase memória, de Carlos Heitor Cony*. 2006. 127 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2006.

ALBERTI, Verena. *Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

ALEIXO, Antonio Carlos. *A travessia nas margens: literatura e história em Pessach: a travessia, de Carlos Heitor Cony*. 2001. 162 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Araraquara, 2001.

ALMEIDA, Lenir Romão de. *As implicações teóricas do "quase" em Quase memória: quase-romance, de Carlos Heitor Cony*. 2006. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras - Estudos Literários) - Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2006.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Carlos Heitor Cony lança memória com "5% de invenção". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 12 jun. 2010. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/ilustrada/749547-carlos-heitor-cony-lanca-memoria-com-5-de-invencao.shtml>. Acesso em: 13 jan. 2016.

ALSINA, Miguel Rodrigo. *La construcción de la noticia*. Barcelona: Paidós, 1996.

ARFUCH, Leonor. *La entrevista, una invención dialógica*, Paidós, Barcelona, 1995. Adaptação de Ana María Margarit. Disponível em: <<http://www.fcpolit.unr.edu.ar/programa/2008/03/29/la-entrevista-una-invencion-dialogica-leonor-arfuch/>>. Acesso em: 28 nov. 2015.

_____. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

ASSIS, Machado de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1994.

ASSIS, Machado de. O jornal e o livro. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 10 e 12 jan. 1859. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/cronica/macrc13.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

AUSTER, Paul. *O inventor da solidão*. Tradução Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo: Best Seller, 1982.

AZEVEDO, Renato. Formação de leitores e razões para a literatura. In: SOUZA, Renata Junqueira de (Org.). *Caminhos para a formação do leitor*. São Paulo: DCL, 2004.

BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: as técnicas do jornalismo*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1990. v. 2.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARROS, Deusa Castro. *Memória e história na ficção de Carlos Heitor Cony: um estudo dos romances Pessach: a travessia e Romance sem palavras*. 2003. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2003.

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BASSETTO, Livia Maria Turra. *O processo de construção referencial nas crônicas de temas políticos escritas por Carlos Heitor Cony*. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São José do Rio Preto, 2008.

BAUMAN, Richard. *Story, performance and event: contextual studies of oral narrative*. Cambridge: Cambridge University, 1986.

BAUMAN, Zygmunt. Comunicação líquida. In: *Revista Brasileira de Comunicação Empresarial*, São Paulo, ano 24, ed. 93, p. 11-20, 2014. Disponível em: <<http://www.flip3d.com.br/web/pub/aberje/index.jsp?ipg=162539>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

BELTRÃO, Luiz. *Jornalismo opinativo*. Porto Alegre: Sulina, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos M. Barbosa e Hemerson Batista. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, 3).

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. (Obras Escolhidas, 6).

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, 3).

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Tradução de Maria Amélia Cruz et al. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

BERNARDO, André. Carlos Heitor Cony: herói da resistência. *Saraiva Conteúdo*. Entrevista concedida em 28 set. 2012. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/47884>>. Acesso em: 30 mar. 2014.

BESSA, Daniela Borja. Quase memória: tradição e modernidade. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 61-71.

BILBAO, Maite Gobantes. *Fundamentos teóricos dela entrevista periodística escrita*. 2008. 557 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de Murcia, Murcia, Espanha, 2008.

BLOCH, Arnaldo. Aos 86 anos, Carlos Heitor Cony faz uma revisão amarga e irônica da vida. 9 set. 2012. *O Globo*. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/aos-86-anos-carlos-heitor-cony-faz-uma-revisao-amarga-ironica-da-vida-5976125>>. Acesso em: 10 abr. 2014.

BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. Trad José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BORGES, Marilurdes Cruz. *Sentido, dialogismo e cena enunciativa em Pessach: a travessia, romance de Carlos Heitor Cony*. 2008. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de Franca, Franca, 2008.

BORGES, Rogério Pereira. *Um repórter na ficção: o discurso jornalístico em romances de Carlos Heitor Cony*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

BRASIL, Bruno. Correio da Manhã. *Biblioteca Nacional Digital*. Rio de Janeiro, 17 nov. 2014. Disponível em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/artigos/correio-da-manha>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

BUENO, Raquel Illescas. *Os invólucros da memória na ficção de Carlos Heitor Cony*. 2002. 248 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1987. (Comunicação & Arte).

CAMARGO, Fábio Figueiredo. O pai em construção. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 73-84.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: _____ et al. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 13-22.

CARNEIRO, Claudio. Uma polêmica chamada bolsa ditadura. *Opinião & notícia*, 10 fev. 2010. Disponível em: <<http://opinioenoticia.com.br/sem-categoria/uma-polemica-chamada-bolsa-ditadura/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

CASTRO, Ruy. *O leitor apaixonado: prazeres à luz do abajur*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CATELLI, Nora. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen, 1991.

CEZAR, Pedro. *Só dez por cento é mentira: a desbiografia original de Manoel de Barros*. 2008. 82 min. Documentário. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QZLC8wNVtfs>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Orgs). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: UNICAMP, 2005.

CHAPARRO, Manuel Carlos. *Sotaques d'aquém e d'além mar: travessias para uma nova teoria dos gêneros jornalísticos*. São Paulo: Summus, 2008.

CHARAUDEAU, Patrick. *El discurso de la información: la construcción del espejo social*. Barcelona: Gedisa, 2003.

_____; MAINGUENEAU, Dominique. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

COMPAGNON, Antonie. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

CONEXÃO Roberto D'Avila, Carlos Heitor Cony, Parte 1/6. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zXMUbC9Ho-0>>. Acesso em: 5 jan. 2016. vídeo.

CONY, Carlos Heitor. A crônica como gênero do jornalismo e da literatura. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 dez. 2002a, Ilustrada, p. E16.

_____. A crônica como gênero e como antijornalismo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 16 out., 1998. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq16109815.htm>. e <<https://vidacronica.wordpress.com/2008/05/14/a-cronica-como-genero-e-como-antijornalismo/>>. Acesso em: 30 out. 2014a.

CONY, Carlos Heitor. A sobrevivência da palavra e do caráter humano. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 ago. 2001a, p. E-13.

_____. *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001b. n. 12.

_____. Censura interna das redações é inevitável e universal, diz Cony, 2012. *Portal Imprensa*. Entrevista concedida a Guilherme Sardas. Disponível em: <<http://www.portalimprensa.com.br/noticias/brasil/49078/censura+interna+das+redacoes+e+inevitavel+e+universal+diz+cony>>. Acesso em: 13 ago. 2013a.

_____. Declaração de princípios sem fim. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 13 ago. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308201030.htm>>. Acesso em: 16 dez. 2015a.

_____. Depois da travessia: Cony, 86: “no Brasil não há castração”, 2012b, *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/66457-depois-da-travessia.shtml>>. Acesso em: 25 ago. 2014b.

_____. Discurso de posse. *Academia Brasileira de Letras*. Disponível em: <www.academia.org.br/academicos/carlos-heitor-cony/discurso-de-posse>. Acesso em: 5 jan. 2016a.

_____. *Eu, aos pedaços: memórias*. São Paulo: Leya, 2010a.

_____. *Extra classe*. Entrevista concedida a César Fraga. set. 1997. Disponível em: <<http://www.almanaquedacomunicacao.com.br/entrevista-com-carlos-heitor-cony-3/>>. Acesso em: 4 set. 2015b.

_____. *Matéria de memória*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

_____. Noites de junho, noites de outrora. 2009. *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1707200922.htm>>. Acesso em: 15 out. 2015c.

_____. *O ato e o fato: o som e a fúria das crônicas contra o golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1979.

CONY, Carlos Heitor. *O caso Lou: assim é se lhe parece*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *O escritor e jornalista Carlos Heitor Cony relata fatos reais com pitadas de poesia e ficção*. 2010. Entrevista concedida a Nahima Maciel. Disponível em: <http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/06/21/interna_diversao_arte,198603/o-escritor-e-jornalista-carlos-heitor-cony-relata-fatos-reais-com-pitadas-de-poesia-e-ficcao.shtml>. Acesso em: 8 mar. 2014c.

_____. *O guri e o sol*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 set. 1995. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/9/03/mais!/17.html>>. Acesso em: 5 jan. 2016b.

_____. *O harém das bananeiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999.

_____. *O teto e o pão*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 04 jun. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0406200005.htm>>. Acesso em: 30 out. 2014d.

_____. *O tudo e o nada*. São Paulo: Publifolha, 2004a.

_____. *Os anos mais antigos do passado*. Rio de Janeiro: Record, 2001c.

_____. *Pessach: a travessia*. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002b.

_____. *Posto Seis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

_____. *Quase memória: quase romance*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010b.

_____. *Reviravolta da eterna ditadura*. 2008. Disponível em: <<https://literaturaearte.wordpress.com/tag/carlos-heitor-cony/>>. Acesso em: 30 jan. 2015d.

_____. *Revista Press Brasil*, ed. 31, 25 mar. 2006. Entrevista concedida a Gustavo Previdi. Disponível em: <http://www.carlosheitorcony.com.br/imprensa.aspx?nNOT_Codigo=28>. Acesso em: 2 out. 2013b.

CONY, Carlos Heitor. Sou contra. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 dez. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2312200006.htm>>. Acesso em: 15 dez. 2015e.

_____. *Vozes do golpe: a revolução dos caranguejos*. São Paulo. Companhia das Letras, 2004b.

CORDOVILLE, Maria Fernanda. *Carlos Heitor Cony: o filósofo do cotidiano*. 1997. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex (Orgs.). *Jornalismo e literatura: a sedução da palavra*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 57-70.

COSTA, Cecília. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

COSTA, Cristiane. *Pena de aluguel: escritores jornalistas no Brasil 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

COSTA, Lailton Alves da. *Teoria e prática dos gêneros jornalísticos: estudo empírico dos principais diários das cinco macro-regiões brasileiras*. 2008. 197 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2008.

COUTINHO, Afrânio. Crônica. In: _____. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. p. 79-84.

DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado de Marcel. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

_____. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Tradução Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: UFSC, 2012.

DICIONÁRIO online de português. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/devir/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

DINIZ, Ana. Maria. *O limiar entre o passado e o possível, em Quase memória: quase romance, de Carlos Heitor Cony*. 2003. 111 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

DOUBROVSKY, Serge. Entretien initialement publié dans Michel Contat. *Portraits et rencontres*. Genebra: Zoé, 2005, p. 231-264. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2008/10/15/Entretien-avec-Serge-Doubrovsky-1>>. Acesso em: 14 mar. 2016.

_____. Les points sur ler "i". In: JEANNELLE, J.-L.; VIOLLET, Catherine (Dir.) *Genèse et autofiction*. Louvain-la-Neuve: Bruylant-Academia, 2007. Disponível em: <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2013/06/28/Les-points-sur-les-i-jnSerge-Doubrovsky>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

_____. O último eu. In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p. 98.

DURAS, Marguerite. *La vie matérielle*. Paris: P.O.L, 1987.

DURIGUETTO, Maria Lúcia. A questão dos intelectuais em Gramsci. *Serv. Soc. Soc.*, São Paulo, n. 118, p. 265-293, abr./jun. 2014.

ERBOLATO, Mário. *Técnicas de decodificação em jornalismo*. São Paulo: Ática, 1991.

ESCRITORES Ruy Castro e Cony falam de memória e ficção na Bienal. *Jcnet.com: Cultura*. 25 out. 2014. Disponível em: <<http://www.jcnet.com.br/cultura/2014/08/escritores-ruy-castro-e-cony-falam-de-memoria-e-ficcao-na-bienal-do-livro.html>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

EWALD, Felipe Grune. Memória e narrativa: Walter Benjamin, nostalgia e movência. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas, Dossiê: oralidade, memória e escrita*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/5994/4525>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

FERRON, Janete Terezinha. *FHC por Cony: uma construção discursiva em o presidente que sabia javanês*. 2003. 125 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2003.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (ESB, v. XVII).

_____. Romances familiares [1909] livro IX - Obras psicológicas de Sigmund Freud. *Jacques Lacan, psicanálise lacaniana, Sigmund Freud*. Disponível em: <<http://lacan.orgfree.com/freud/textosf/romancesfamiliares.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

FUJIMURA, Calina Miwa. *Reis de paus: Carlos Heitor Cony e Rubem Fonseca*. 2011. 145 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

FURTADO, André Mota. *O espaço da infância nas crônicas de Carlos Heitor Cony*. 2007. 204 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

GASPARI, Elio. *As ilusões armadas: a ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014. p.181-222.

GENON, Arnaud. *Moi, Je*. 13 dez. 2001. Disponível em: <http://www.nonfiction.fr/article-5291-moi_je.htm>. Acesso em: 12 fev. 2014.

GOYA, Francisco de. *El sueño de la razón produce monstruos*. Disponível em: <<https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/suerazon.html>>. Acesso em: 02 maio 2016.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

2000. v. 2.

GRAMSCI, Antonio. *Cartas do cárcere (1931-1937)*. Organização Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. v. 2.

_____. *Escritos políticos (1921-1926)*. Organização Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 2.

_____. *Maquiavel, a política e o estado moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

HARÉM. *Significados*. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/harem/>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

HENN, Ronaldo. *Pauta e notícia*. Canoas: Ulbra, 1996.

HISTÓRIAS de acadêmicos: Carlos Heitor Cony, Bloco 1. *TV Senado Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qL93QxMHI8U>>. Acesso em: 5 abr. 2016. vídeo.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUYSSSEN, Andreas. *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória*. Tradução Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ISER, Wolfgang. A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção. Tradução Maria Ângela Aguiar. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*: série traduções, Porto Alegre, v. 3, n. 2, mar. 1999.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. Osasco: Novo Século, 2001.

JAY, Martin. The uncanny nineties. *Cultural Semantics: keywords of our time*. Tradução Joelma Sampaio Evangelista. Amherst: University of Massachusetts, 1998. p. 157-164.

JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaio sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

KEHL, Maria Rita. *18 crônicas e mais algumas*. São Paulo: Boitempo, 2011.

KLINGER, Diana. A escrita de si: o retorno do autor. In: _____. *Escrita de si, escrita do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 19-57.

_____. Escrita de si como performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, São Paulo, n. 12, p. 11-30, 2008.

_____. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. 2006. 204 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KONDER, Leandro. Orelha. In: CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1967.

KRISTEVA, Julia. *La révolte intime: pouvoirs et limites de la psychanalyse II*. Paris: Fayard, 1997.

KUSNIR, Beatriz. Depor as armas: a travessia de Cony e a censura do Partidão. In: REIS, Daniel Aarão (Org.). *Intelectuais, história e política: séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000. p. 219-241.

LAGE, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 2001.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 4. ed. Tradução Bernardo Leitão et al. Campinas: Unicamp, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Autogenèses: les brouillons de soi 2*. Paris: Seuil, 2013.

_____. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Organização Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas*. Campinas: Unicamp, 1995.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

LINO, Jeanete Maria das Graças. Viagens da memória. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 85-100.

LIVRO traz uma série de crônicas sobre a vida do jornalista. *Editora LeYa*. Release de *Eu, aos Pedacos*, 2010. Disponível em :
<<http://www.carlosheitorcony.com.br/Hierarquia.aspx?sTitle=Eu,%20aos%20peda%E7os&sNivelPai=155&sCarregaDetalhe=True&sCarregaSubNivel=True>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar, 2003.

LYSARDO-DIAS, Dylia. O fazer biográfico: questões em torno do sujeito da enunciação. In: ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Org.). *Narrativas (auto) biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João del-Rei: UFSJ, 2014. p. 63-74.

MAGNOLI, Demétrio. *O mundo contemporâneo*. São Paulo: Moderna, 1996.

MAN, Paul de. Modern language notes. In: _____. *The rhetoric of romanticism*. Tradução Joca Wolff. Nova York: Columbia University, 1984. p. 67-81.

MAPA astral mini: Carlos Heitor Cony. *Personare: autoconhecimento, harmonia e bem-viver*. Disponível em: <<https://www.personare.com.br/astrologia/mapa-astral/mini/resultado/MY924VFcLAWP4ESUPTIFwW eEFUytuYKW SC25BMixAHk>>. Acesso em: 05 abr. 2016.

MARQUES DE MELO, José. Gêneros jornalísticos: conhecimento brasileiro. In: _____.; ASSIS, Francisco de (Orgs.). *Gêneros jornalísticos no Brasil*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010. p. 23-41.

_____. *História do jornalismo*. São Paulo: Paulus, 2012.

MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo opinativo: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MARTINS, Anna Faedric. Uma discussão teórica acerca da autoficção: a ficcionalização de si em *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. *Letrônica*, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 181-195, jun. 2011.

_____. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2001. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

MATTOS, Sérgio. *Mídia controlada*. São Paulo: Paulus, 2006.

MEDINA, Cremilda. *Notícia: um produto à venda*. São Paulo: Summus, 1988.

MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MENDEZ, Rosemary Bars. *Pompeu de Sousa: o jornalista que mudou o jornalismo brasileiro*. 2006. 339 f. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2006.

MENEZES, Roniere. Quase memória, quase história, quase ficção. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 151-164.

MILLEN, Juliana de Castro. *Bartolomeu Campos de Queirós: semeador de memória e performance narrativa*. 2010. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2010.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MORAES, Dênis de. *Antonio Gramsci e o jornalismo*. 24 ago. 2014. Disponível em: <<http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Midia/-Antonio-Gramsci-e-o-jornalismo%0A/12/31665>>. Acesso em: 18 mar. 2016.

MUCCI, Latuf Isaias. Biografema. In: CEIA, Carlos. *E-dicionário de termos literários*. verbete. Disponível em:

<http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=154:biografema&task=viewlink>. Acesso em: 5 jan. 2016.

MUXEL, Anne. *Individu e mémoire familiale*. Paris: Hachette Pluriel Reference, 2007.

NEIVA, Eduardo. *Dicionário Houaiss de comunicação e multimídia*. São Paulo: Publifolha, 2013.

NEVES, Margarida de Souza. História da crônica. Crônica da história. In: RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, CCBB, 1995. p. 15-31.

_____. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

NISKIER, Arnaldo. Cony de corpo inteiro. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 2 jul. 2010. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/artigos/cony-de-corpo-inteiro>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

NORONHA, Jovita M. G. (Org.). *Ensaios sobre autoficção*. Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

_____. *Em nome do pai: la dernière année*, de Philippe Vilain. *Organon*, Porto Alegre, v. 29, n. 57, p. 113-134, jul/dez. 2014b.

_____. *Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau*. 2003. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

PACE, Ana Amelia Coelho. Um puzzle de rascunhos de si: “Autogenèses”, de Philippe Lejeune. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 10, p. 126-131, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso: 19 fev. 2014.

PAIVA, Marcelo Rubens. O ventre narra trajetória de jovem rejeitado. *Biblioteca Folha*, São Paulo, 11 abr. 1998. Disponível em: <<http://biblioteca.folha.com.br/1/30/1998041101.html>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

PAMUK, Orhan. *A mala do meu pai*. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PANTOJA-PEREIRA, Tânia Maria. *O paraíso extraviado: elementos neo-utópicos e distópicos em Pessach: a travessia, A festa e A terceira margem*. 2005. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual Paulista "Júlio Mesquita Filho", Araraquara, 2005.

PELLANDA, Luís Henrique (Ed.). Carlos Heitor Cony. *Rascunho: paiol literário*. Curitiba, n. 113, set. 2009. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/carlos-heitor-cony/>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

PENA, Felipe. *Teoria do jornalismo*. São Paulo: Contexto, 2005.

PEREIRA JR., Luiz C. *Guia para a edição jornalística*. Petrópolis: Vozes, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Roland Barthes*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PESSA, Bruno Ravanelli. *Livro-reportagem: origens, conceitos e aplicações*. São Paulo: UMSP, 2009.

PINO, Claudia Amigo. *Roland Barthes: a aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

PINTO, Márcia de Oliveira. *Ironia em crônicas de Carlos Heitor Cony: uma proposta de ensino*. 2006. 97 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Ensino) - Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2006.

POLETTI, Juarez. *História, memória e ficção em obras de Carlos Heitor Cony*. 2001. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2001.

_____. História, memória e ficção. *Revista de Letras*, Curitiba, n. 6, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl/article/view/2250/1411>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006. (Em busca do tempo perdido, v. 1)

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Tradução Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultura, 1979.

QUASE romance, quase memória: salão de ideias, Bienal do Livro SP 2014. Sesc SP Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ej_5cE0YxoY>. Acesso em: 5 abr. 2016. vídeo.

QUEIRÓS, Bartolomeu Campos. *Para ler em silêncio*. São Paulo: Moderna, 2007.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário de comunicação*. São Paulo: Elsevier, 2002.

REIMÃO, Sandra. Fases do ciclo militar e censura a livros – Brasil, 1964-1978. *Proin Projeto integrado*: arquivo público do Estado e Universidade de São Paulo. Disponível em: <http://www.usp.br/proin/download/artigo/artigo_fases_ciclo_militar.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2016.

REPARAÇÕES milionárias causam polêmica. *Agência Senado*. Disponível em: <<http://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2010/08/12/reparacoes-milionarias-causam-polemica>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

RESENDE, Beatriz (Org.). *Cronistas do Rio*. Rio de Janeiro: José Olympio, CCBB, 1995.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa III: o tempo narrado*. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *Tempo e narrativa: tomo III [1913]*. Tradução Roberto Leal Peneira. Campinas: Papyrus, 1997.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da (Org.). *Narrativas (auto) biográficas: literatura, discurso e teatro*. São João Del-Rei: UFSJ, 2014.

RODRIGUES, Adriano Duarte. O acontecimento. *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa, v. 8, 1988.

RODRIGUES, Fernanda Carvalho dos Santos. *Rastros: aspectos deixados por Carlos Heitor Cony em Quase memória*. 2011. 89 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, 2011.

RODRIGUES, Nelson. *O reacionário: memórias e confissões*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. *História do jornalismo no Brasil*. Florianópolis: Insular, 2007.

ROSSI, Clovis. *O que é jornalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RUIVO, Marina Silva. *Uma certa maneira de desejar a liberdade: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-1964*. 2012. 346 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

RUY Castro, Carlos Heitor Cony, Heloisa Seixas, Patricia Melo, Zuenir Ventura_01. Bienal do Livro de São Paulo. *Youtube*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KvLRYJtq69Q>>. Acesso em: 5 jan. 2016.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_1/cronica/index10.html>. Acesso em: 11 jan. 2015.

SABINO, Fernando. A última crônica. In: _____. *A companheira de viagem*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1965. p. 174. Disponível em: <http://www.releituras.com/i_samuel_fsabino.asp>. Acesso em: 21 jan. 2015.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. Quasi. In: _____. *Correspondência com Fernando Pessoa*. Edição de Teresa Sobral Cunha. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 146-147.

SANDRONI, Cícero. *Carlos Heitor Cony: quase Cony*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003.

SANGSUE, Daniel. *Dictionnaire des genres et notions littéraires*. Paris: Encyclopaedia Universalis et Albin Michael, 1997.

SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTIAGO, Silvano. *A vida como literatura: O amanuense Belmiro*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. Meditação sobre o ofício de criar. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

_____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a. p. 38-52.

_____. Prosa literária atual no Brasil. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b. p. 24-37.

_____. *Vale quanto pesa: ensaios questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos (Org.). *As cem melhores crônicas brasileiras*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

SANTOS, Kleber Pereira dos. *Da paixão inútil: o existencialismo na escrita de Carlos Heitor Cony*. 2008. 238 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SANTOS, Regma Maria dos; NASCIMENTO, Edna Maria Pereira da Silva. A pesquisa e o ensino de História: a crônica e a leitura do cotidiano. *Cadernos de História*, Niterói, v. 15, p. 37-46, 2007.

SCHMITT, Arnaud. La perspective de l'autonarration. *Poétique*, Paris, n. 149, p.15 - 29, fev. 2007.

SCLIAR, Moacyr. Espírito inquieto marca obra. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 25 nov. 2006. Disponível em: <http://www.carlosheitorcony.com.br/imprensa.aspx?nNOT_Codigo=33>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SIEBERT, Silvania. *Crônicas em antologias, suas adaptações audiovisuais e os sentidos: o gênero na formação intercultural discursiva em comunicação social*.

2012. 220 f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SILVA, Cleide Lúcia da Cunha Rizério e. *O discurso radiofônico: um estudo da argumentação e dos atos de fala*. 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia: reflexões com relance de depoimento*. In: ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro da. *Literatura e pedagogia: ponto e contraponto*: Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

SILVA, Fernando de Barros e. *Na prisão com Glauber e Callado (entrevista)*. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 jul. 1996.

SILVA JUNIOR, Mauricio Guilherme. *Contra a "revolução dos caranguejos": Carlos Heitor Cony e as crônicas de resistência ao golpe militar de 1964*. 2012. 202 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

SILVEIRA, Elaine Vincenzi. *Argumento de autoridade na crônica de Carlos Heitor Cony: um enfoque intertextual*. 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

SILVEIRA, Ênio. *A farsa de abril ou o mito da honradez cívica*. Prefácio. In: CONY, Carlos Heitor. *O ato e o fato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SIMÕES, Álvaro Santos, V. COUTINHO. *A contribuição de Bilac para a crônica Brasileira*. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 6, p. 117-143, 1997. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3169/3115>. Acesso em: 16 fev. 2012.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos do jornalismo impresso*. Porto: Obra Jurídica, 2001.

_____. *Teorias da notícia e do jornalismo*. Chapecó/Florianópolis: Argos/Letras Contemporâneas, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

_____. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____ *Crítica cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002. p. 111-120.

_____; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos (Orgs.). *Figurações do íntimo: ensaios*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritos para Silvano Santiago*. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

SOUZA, Leonardo de Oliveira. *História e política em Pessach: a travessia de Carlos Heitor Cony*. 2009. 117 f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2009.

TEZZA, Cristovão. O tudo e o nada: 101 crônicas. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 1 abr. 2004. Disponível em:
<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_04cony_cronicas.htm>.
Acesso em: 5 jan. 2016a.

_____. Sem sotaque, sem mito e sem exotismos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 maio 1999. Disponível em:
<http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_990524.htm>. Acesso em: 5 jan. 2016b.

TRAQUINA, Nelson. *Teorias do jornalismo: porque as notícias são como são*. Florianópolis: Insular, 2003. v. 1.

TREVISAN, Carine; PINÇONNAT, Crystel (Eds.). Transmissions et filiations. *Revue des sciences humaines*. Presses Universitaires Du Septentrion, Nord Pas de Calais Picardie, n. 301, jan.-mar. 2004.

VELHO, Gilberto. Memória, identidade e projeto. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 95, p. 119-126, out./dez. 1998.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Tradução de Alda Balthar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: UnB, 1998.

VIANA, Marlene Machado Zica. Impressões de leitura. In: MENDES, Lauro Belchior (Org.). *Memórias do presente: ensaios de literatura contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 131-150.

VIART, Dominique. Filiations littéraires. In: BAETENS, Jan; VIART, Dominique (Dir.). *Écritures contemporaines*. Caen, Lettres Modernes Minard, v. 2, p. 115-139, 1999.

_____. Le silence des pères au principe du “récit de filiation”. In: DEMANZE, Laurent; LAPOINTE, Martine-Emmanuelle (Dir.). *Figures de l’héritier dans le roman contemporain. Études françaises*, v. 45, n. 3, p. 95-112, 2009.

_____; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent*. Paris: Bordas, 2008.

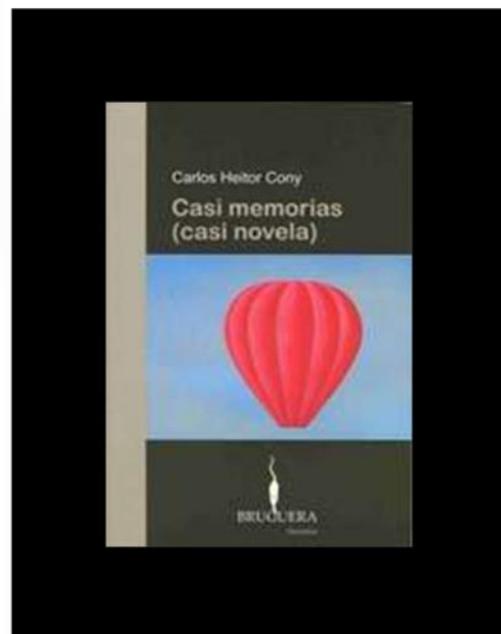
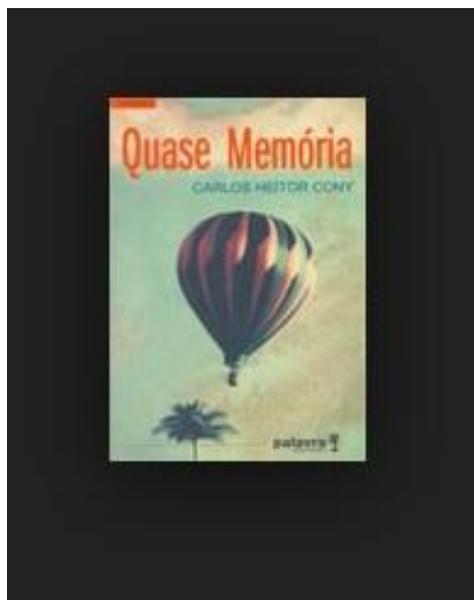
VILAS BOAS, Sergio. *Biografias & biógrafos: jornalismo sobre personagens*. São Paulo: Summus, 2002.

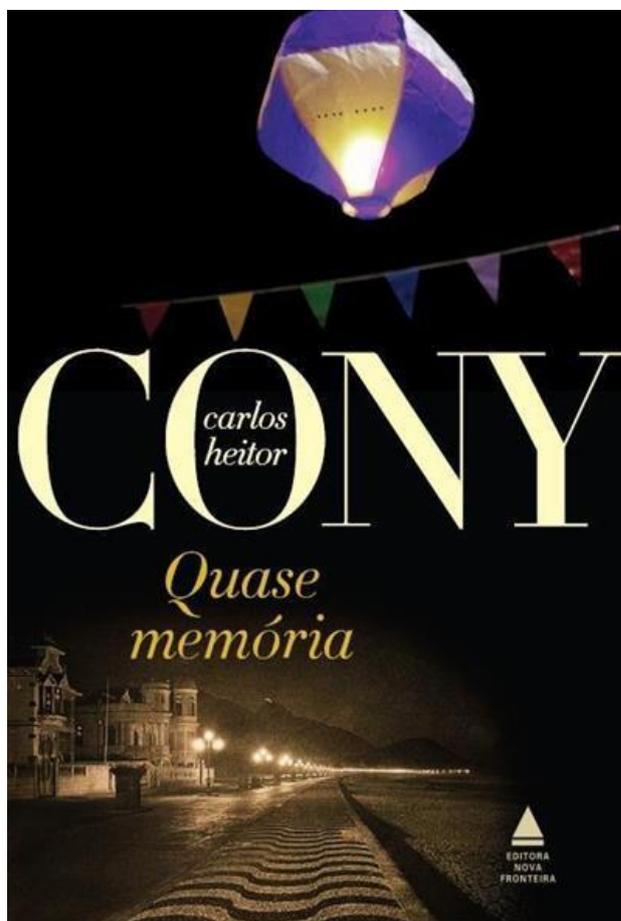
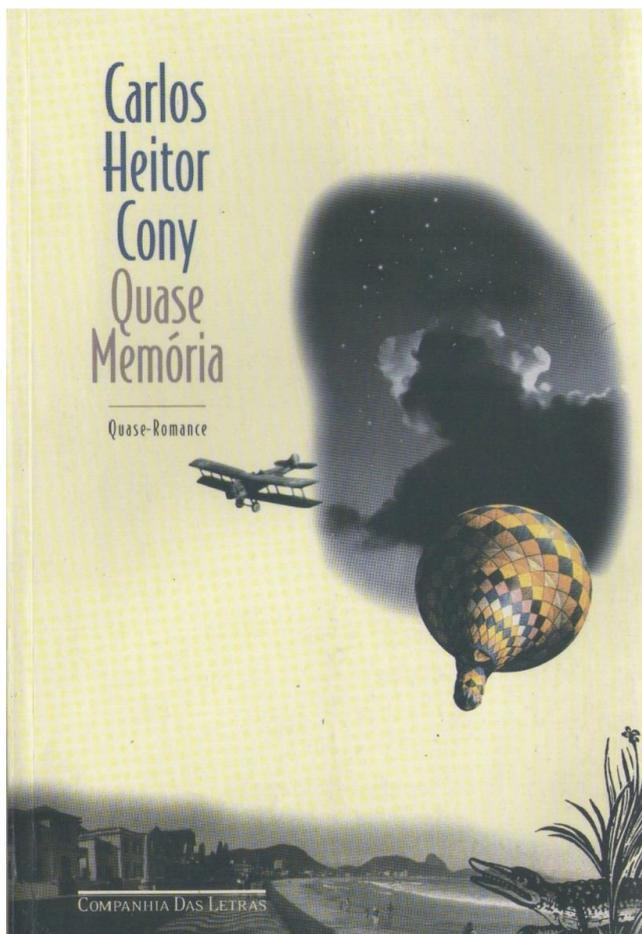
WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ZISMANN, Tatiana. *Getúlio Vargas em mundo de ficção: a persona histórica e seus múltiplos ficcionais*. 2012. 168 f. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

ANEXOS

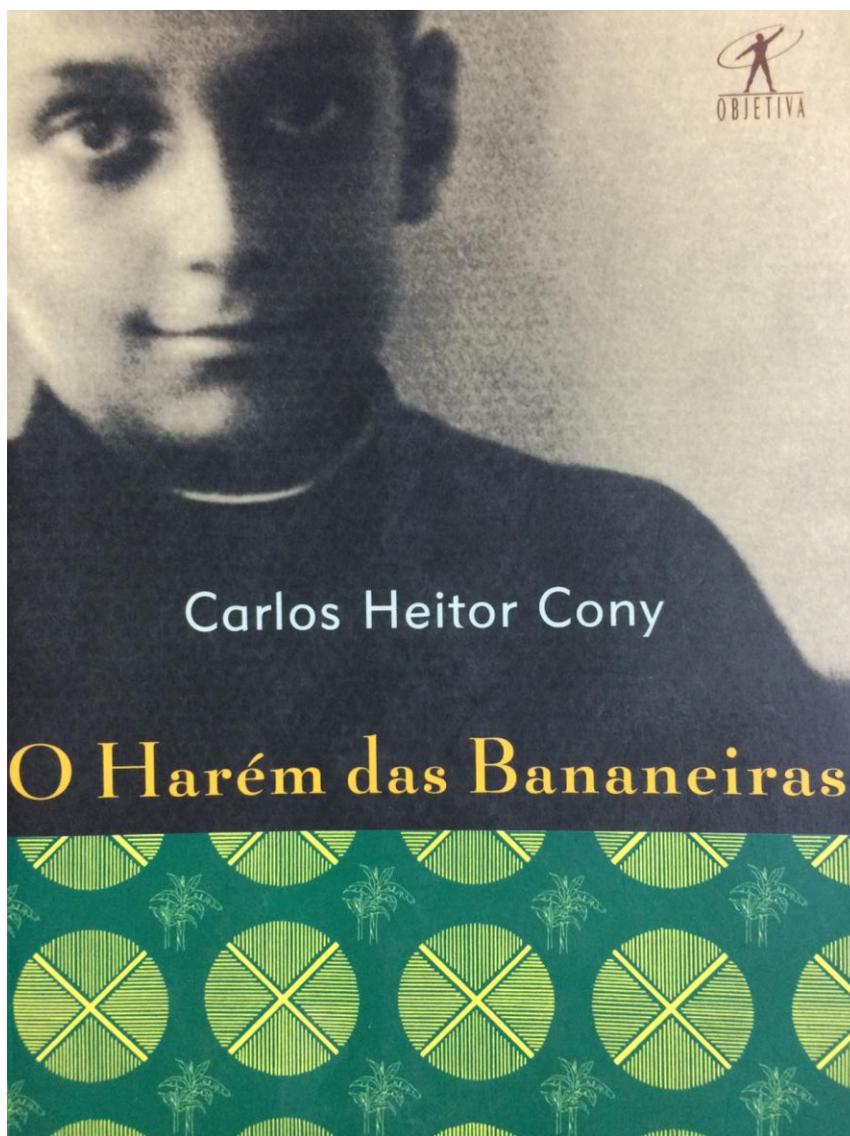
ANEXO 1





Fonte: Capas do livro *Quase memória: quase romance*. (CONY, 2010b).

ANEXO 2



Fonte: Capa do livro *O harém das bananeiras*. (CONY, 1999).

ANEXO 3



Fonte: El sueño de la razón produce monstruos, do pintor espanhol Francisco de Goya. Coleção particular. (GOYA, 2016).