

## ROMANCES DE FILHOS: QUASE-MEMÓRIA DE SEUS PAIS

Raquel Illescas Bueno (UFPR)\*

### *A quase-memória*

Carlos Heitor Cony abre seu livro *Quase memória: quase-romance*<sup>1</sup> (1995) com um texto intitulado “Teoria geral do quase”, em que aborda a oscilação de sua linguagem, nessa obra, entre crônica, reportagem e ficção. O título “Romances de filhos: quase-memória de seus pais” aproveita a idéia de justapor o advérbio *quase* a um substantivo, ampliando, *ad hoc*, a tipologia das formas da ficção. Carlos Heitor Cony, ao atribuir o título, emprega o hífen somente entre as palavras *quase* e *romance*. *Quase memória*, escrito sem hífen, não resultou na criação de um novo vocábulo. Para este trabalho, ao contrário, interessa destacar no texto de Cony a categoria possível da *quase-memória*, na qual proponho abrigar, também, as narrativas *Que pensam vocês* *Que ele fez*<sup>2</sup>, de Carlos Sussekind (1994), e *Uma noite em Curitiba*<sup>3</sup>, de Cristovão Tezza (1995).

---

\* Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Departamento de Lingüística, Letras Clássicas e Vernáculas - Universidade Federal do Paraná.

<sup>1</sup>CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. (Todas as citações serão feitas a partir dessa edição.)

<sup>2</sup>SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês* *Que ele fez*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. (Todas as citações serão feitas a partir dessa edição.)

Nenhuma dessas três obras estaria bem acomodada no que recentemente se tem denominado autoficção, ou seja, a modalidade mais recente de autobiografia, que se assume como mescla do real e da fantasia. Ao contrário da autobiografia e da autoficção, a *quase-memória* teria como matéria narrativa a vida de outrem, que não o próprio narrador; mesclando biografia com traços de autobiografia, com maior ou menor grau de ficcionalidade. O aspecto central deste texto reside na análise das obras que são *quase-memória* - mais especificamente a *quase-memória* redigida pelos filhos acerca da vida de seus pais - à luz das questões da autoria e da autoridade discursiva.

Se a tomamos em seu sentido mais usual, a palavra *autoridade* encontra-se em pólo oposto em relação à palavra *quase*, já que as *autoridades*, ou - para falar com o Dicionário Aurélio - aqueles que têm o “direito ou poder de se fazer obedecer, de dar ordens, de tomar decisões, de agir, etc.”<sup>4</sup> muitas vezes abominam os meios tons, os meios termos, os *quases*. Noutro sentido, porém, as palavras se aproximariam. Pense-se na origem dos termos *autor*, *autoria* e *autoridade*. Ao traçar a etimologia desses termos, no ensaio “Autor”<sup>5</sup>, João Adolfo Hansen menciona, dentre outros, o verbo latino correspondente a “produzir a partir de si mesmo” e a palavra grega *autós* (próprio). Especificamente quanto à *auctoritas*, Hansen aponta a distinção que já se fez entre *auctor* e *scriptor*, conforme a narração fosse ou não feita com a manutenção do crédito. O *scriptor* se distinguia do *auctor* por narrar “qualquer coisa, própria ou alheia”.

Superada a dicotomia, com a evolução do conceito no âmbito dos estudos da Retórica inaugurada por Aristóteles, a *auctoritas* passou a ser relacionada com a possibilidade de um texto posterior produzir um texto anterior. Em que medida o autor de um texto seria, também, autor do outro, ou *quase-autor*? Veja-se o exemplo elaborado por João Adolfo Hansen: “Posta a *Retórica* nas aplicações como princípio autoral unitário, quanto mais elas insistiram no valor da sua autoridade, tanto mais se constituíram como *auctoritas* de uma norma unitária de a Retórica. Com isso se diz que não é, propriamente, a *Retórica* aristotélica que causa, por exemplo, a *Instituição oratória* de Quintiliano, mas é esta que, ao constituir a outra como *auctoritas*, produz

---

<sup>3</sup>TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. São Paulo: Rocco, 1995. (Todas as citações serão feitas a partir dessa edição.)

<sup>4</sup>HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira, p. 163.

<sup>5</sup>HANSEN, João Adolfo. Autor. In. JOBIM, José Luís, Org. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

um Aristóteles que autoriza seus enunciados, em retrospectão”<sup>6</sup>. Analogamente, pode-se pensar no texto de um pai que se tornou *auctoritas* em relação ao texto de seu filho porque existe o texto posterior, do filho, que opera esse efeito retroativo.

Ao empregá-lo no título de sua obra e no prefácio, Carlos Heitor Cony permite que o advérbio *quase* seja lido, por um lado, como sinal de incompletude de seu discurso, por outro, como sinal de uma quase-completude. Ou, forçando os limites da interpretação: o texto é incompleto enquanto memória dele próprio, mas quase completo enquanto memória do pai.

Sem um texto ou algo assemelhado a um texto, proveniente do pai, o filho não teria iniciado seu relato. Em *Quase memória: quase-romance*, de Cony, um embrulho supostamente remetido pelo pai, morto há dez anos, é o elemento que deflagra o processo de composição. Em *Que pensam vocês Que ele fez*, trata-se de um diário paterno e, em *Uma noite em Curitiba*, de cartas do pai à amante.

### **Os romances**

Caberia indagar: um embrulho é um texto? *Aquele* embrulho pode ser considerado texto, porque traz, em letra que o filho atribui ao pai, as palavras : “Para o jornalista Carlos Heitor Cony. Em mão.” Somadas a outros sinais da presença do pai, essas palavras formam o primeiro texto em que se enreda o filho para atingir o passado comum. O narrador afirma que essa retomada do passado não forma a memória do que ele foi ou do que os outros foram para ele: “Uma quase-memória, ou um quase-romance, uma quase-biografia. Um quase-quase que nunca se materializa em coisa real como esse embrulho...”(CONY, p. 95)

O jornalista Ernesto Cony Filho, ou *o pai*, epíteto com que é identificado ao longo do romance, havia se aposentado na época em que se tornara necessário aprender datilografia. Nem com as canetas esferográficas ele se habituara: escrevia a lápis ou a caneta-tinteiro, tanto assim que se tornou, em certa época, fabricante de tinta, uma de

---

<sup>6</sup>Id. Ibid., p. 22-3.

suas muitas empreitadas passageiras. *Scriptor* por profissão, preferia a ficção oral à ficção escrita para registrar suas mil e uma ações. Nunca escreveu diário ou algo parecido. O embrulho mandado “do lado de lá” é considerado pelo filho como a única grande obra realizada pelo pai em toda sua vida. Ao longo do romance, vai assumindo a dimensão de um quase-texto assinado pelo pai.

No meio do livro (capítulo 13), o narrador compara o aparecimento do embrulho em sua vida com as *madeleines* do texto de Proust:

O biscoito abriu as portas do tempo - do tempo perdido. Ora, o meu caso, ou melhor o ‘meu’ embrulho não me abre nada, muito menos o tempo. Se abria alguma coisa era o espaço - até então, nunca pensara organizadamente na única pessoa, no único personagem, no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara. E o meu não era um tempo perdido mas um tempo desperdiçado.

(CONY, p.94)

A organização do pensamento rege, de fato, o discurso de Cony, afastando dele a fragmentação e as inversões cronológicas próprias das narrativas de memória mais próximas do texto de Proust. A época à qual o narrador se refere é a década de 30, quando ele tinha entre cinco e quinze anos, tempo em que se concentra a maior parte dos episódios do romance.

O trecho citado abriga uma construção sintática que merece ser decifrada: “nunca pensara organizadamente [...] no único tempo de um homem que, não sendo eu, era o tempo do qual eu mais participara.” A frase permite várias leituras, fato significativo quando se lê um romance redigido em linguagem quase transparente; é o caso de *Quase memória: quase-romance*. Leituras possíveis: “o único tempo de meu pai é o tempo do qual eu mais participei”, ou “o pai é a única pessoa que era o tempo do qual eu mais participei”. Assim, o tempo transformou-se em “o pai”, e o tempo do pai é o tempo de que o filho mais participou. Na seqüência, ele afirma tratar-se de um tempo desperdiçado. Por que desperdiçado, se era o tempo de maior participação? O paradoxo perdura.

Recordemos Auerbach, em sua leitura de *Em busca do tempo perdido*. Auerbach identifica no texto de Proust a sobreposição de duas formas de representação: “a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatônica, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista que,

encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado”.<sup>7</sup> Com todas as diferenças entre as *madeleines* e o embrulho, este continha a potência liberadora pela qual Cony viria a percorrer o espaço da memória que instaurou a escrita da *quase-memória*.

*Que pensam vocês Que ele fez*, de Carlos Sussekind, é, dentre as três obras aqui analisadas, a que apresenta estrutura mais complexa, desenvolvida em 324 páginas de letra miúda. Seu enredo é cheio de peripécias; o texto é constituído por diversos planos narrativos, com vários trechos atribuídos a outras personagens. O narrador, que é o filho, torna-se personagem central, ainda que a proposta inicial de escrita fosse seguir de perto os passos do autor do diário, chamado “papai” ao longo de todo o texto. Diversos níveis metalingüísticos são explorados a partir de artifícios como as “Notas do Professor Guaraná”, gramático e suposto colaborador da organização do texto, ou as cartas à Samuel Pepys Foundation, que teria financiado o projeto (clara referência à Fundação Vitae, que concedeu bolsa a Carlos Sussekind).

No capítulo intitulado “Meu pai”, o narrador se questiona: “Como se livra alguém do sentimento de dever tornar-se obrigatoriamente autor-personagem de um diário que já existe e que não é seu?” Pergunta de difícil resposta. Sabe-se que o pai de Carlos Sussekind, também chamado Carlos Sussekind, morto em 1969, realmente deixou um diário, o qual gerou o romance *Armadilha para Lamartine*, publicado em 1976 e assinado por Carlos & Carlos Sussekind. Desde esse primeiro romance, a ficcionalização impusera a troca de nomes: Carlos-pai é Espártaco, Carlos-filho é o Lamartine do título. Em *Que pensam vocês Que ele fez*, o diário de Carlos Sussekind-pai é mais pretexto do que texto, e a obra assume um grau de fantasia que a afasta muito da biografia.

Fundamental para entender os problemas de Lamartine - principalmente os problemas de natureza sexual, como o fetiche por pés e sapatos - o diário de Espártaco recebe um acréscimo escrito pelo filho, intitulado *Mico-preto*. Segundo declaração de Carlos Sussekind-filho à imprensa, na época do lançamento de *Que pensam vocês Que ele fez*, *Mico-preto* havia sido escrito antes de *Armadilha para Lamartine*, mas não coubera ali. O assunto desse texto é a vida sexual de Espártaco com sua amante, D. Camila, personagem mencionada no diário paterno sem qualquer referência sexual.

---

<sup>7</sup>AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 488-9.

Neste *Que pensam vocês Que ele fez*, liberado da determinação de manter-se fiel ao diário paterno, o autor incluiu o texto e identificou-o como trecho apócrifo.

Quando se questionam as noções de autoria e autoridade, poucos vocábulos exercem tanto fascínio quanto o vocábulo *apócrifo*. O *Mico-preto* seria apócrifo quanto à visão de mundo do pai, que resguardava sua vida íntima. No texto de Lamartine/Carlos-filho, o *Mico-preto* figura como elemento de quase-memória de seu pai. E não destoaria do restante, haja vista que o verdadeiro protagonista de *Que pensam vocês Que ele fez* é o filho, Lamartine.

Leia-se um trecho do romance. Trata-se de uma carta recebida por Carmelita, personagem que inicia sua participação no romance como copista do diário do pai, mas acaba tornando-se auxiliar no “socorro psicológico dos filhos de autores de diários”, aplicando a Lamartine impagáveis testes de estimulação sexual. A carta foi escrita pelo Dr. Jaime, psicólogo especializado nessa espécie de casos clínicos:

a existência de um texto paterno que - em geral, durante longos anos - fixa uma interpretação dos acontecimentos familiares que deve ser considerada como a única digna de fé, valorizando o relato da realidade em detrimento dela própria, gera um interesse anormal por essa transformação da realidade em relato. Os fatores de deformação atuam também no autor de diários, que, basicamente, é um ser dividido como o filho, está como se não estivesse, é como se não fosse, mas que tem a compensação de acreditar na realidade que sai de sua pena. Os filhos deveriam superar a sua condição tornando-se, eles também, escritores. Desejam muito isso, mas a deformação - por uma lei que ainda não chegamos a compreender inteiramente - não lhes permite. Em nenhum caso de nossa experiência tivemos um filho de autor de diário que se tornasse escritor como o pai. Todos tentam e fracassam.

(SUSSEKIND, p. 270)

O narrador de *Que pensam vocês Que ele fez* contraria essa lei: compensa a impotência sexual com a profusão da fantasia, sendo capaz de organizar de forma interessante os múltiplos discursos presentes no romance. Para livrar-se de alguma parcela de culpa, identifica os trechos sobre a vida sexual de Espártaco como apócrifos. Sua divisão interior, sua incapacidade de ser o homem que gostaria de ser, levam-no à escritura dividida, compartilhável, inclusive, com o psicólogo de cuja carta brota a explicitação do desejo maior: superar o pai, abandonar o fracasso implícito na condição

de “filho de autor de diário”. No caso do autor Carlos Sussekind, é significativa a exclusão, neste romance, da esquisita indicação de dupla autoria presente em *Armadilha para Lamartine* (Carlos & Carlos Sussekind).

O narrador de *Quase memória: quase-romance*, sem ser filho de autor de diário, aproxima-se dele em atitude, conforme ficou dito. Já em *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza, as cartas gravadas pelo Dr. Rennon (o pai) na memória do computador constituem para o narrador um quase-diário e ele vira pelo avesso a lei do fracasso enunciada. Se não tivesse encontrado as cartas do pai, o filho não se teria tornado escritor.

A ironia inaugura o relato de *Uma noite em Curitiba*: “Escrevo este livro por dinheiro. É melhor dizer logo na primeira linha o que a cidade inteira vai repetir quando o meu pai voltar a ser notícia, agora em forma de livro...” (TEZZA, p.5). Ao contrário das outras obras, esta não tem feição biográfica, nem de autoficção. Aproxima-se delas porque a experimentação da alteridade é propiciada pela preexistência dos textos do pai, que revelam segredos. O enredo de *Uma noite em Curitiba* envolve um crime acontecido no passado, cuja revelação acaba levando o Dr. Rennon ao suicídio. O suspense é mantido até o final, momento em que se explicitam os motivos do suicídio e a relação entre os fatos do passado e as cartas descobertas pelo filho.

Este, já com vinte e três anos, tendo abandonado as drogas e se recuperado de um grave acidente automobilístico, prepara-se para fazer vestibular, ao mesmo tempo que entra em contato com as aventuras extraconjugais do pai, a quem se refere ora como “o meu pai”, ora como “o velho Frederico”, ou o “velho Rennon”. Como nos textos de Cony e de Sussekind, o pai já está morto quando nasce o romance. O Dr. Frederico Augusto Rennon, historiador e professor da Universidade Federal do Paraná, escreveu os *textos-madeleine* entre agosto e outubro de 1993, período anterior ao seu desaparecimento, quando deixou a família para viver com uma atriz com quem tivera um relacionamento antes de se casar. O primeiro documento é um arquivo intitulado CONVIT.DOC. Seguem-se vinte cartas dirigidas, assim como o convite, à atriz Sara Donovan. No final do romance, aparece um DEMIS.DOC, fragmento de um pedido de demissão do cargo de professor.

Os textos do pai ocupam 99 das 171 páginas do romance, porém prevalece a impressão de que o narrador escreveu mais que seu pai. Ocorre que os textos formam um conjunto complexo do ponto de vista dos planos narrativos. A disposição dos textos, cuja alternância é habilmente operada pelo narrador, gera uma estreita dependência entre eles. A ordem em que são apresentados é a única que permite ao leitor montar o quebra-cabeças de passado e presente.

O projeto literário de divulgar as cartas do pai, comentando-as, foi elaborado pelo narrador em parceria com sua namorada. No final, ele considera o projeto bem sucedido, pois, com a publicação, o início de sua vida em comum com a namorada receberia um auxílio financeiro significativo. O relato se encerra com o acréscimo de outra motivação, menos comercial: segundo o narrador, seu pai havia sido um “homem integralmente do seu tempo, como dizem os biógrafos das pessoas importantes”, o que justificaria que ele e a namorada, “historiadores aprendizes”, registrassem suas experiências, como forma de contribuição social. Essa última motivação é um tributo à visão de mundo do próprio professor Rennon, que se regera ao longo de sua vida, até o reencontro com a atriz, pela exigência de objetividade em todos os seus gestos e atitudes.

No início, o narrador já havia deixado outra pista de que não escrevia apenas por dinheiro: “Eu só quero uma coisa: entender objetivamente o meu pai - o que, aliás, foi a idéia básica que a Fernanda teve.” O registro é sempre irônico. O filho-problema, dividido entre seu desencontro pessoal e sua suposta genialidade (sempre ia bem nos estudos, era muito inteligente), e incentivado pela namorada, encontra na escrita uma alternativa para escapar aos limites antes tão estreitos da vida familiar, recentemente abalados pela tragédia do suicídio paterno. Para tanto, precisou filtrar, em texto escrito, as falsidades de uma família de classe média: “a família não pode ser o território da verdade, ou não sobrevive”. A ironia é característica marcante da linguagem de Cristovão Tezza, mas cede lugar, por vezes, à crítica direta ao convencionalismo: “Eu *sinto*: mesmo nos momentos mais inspirados e comoventes, o meu pai mente quando escreve. Nem nos momentos de paixão mais intensa, diante da mulher que o destruiu, ele é capaz de quebrar o vidro das conveniências. Um homem que mente com relação ao próprio filho. Um historiador!” (TEZZA, p. 87)

A *quase-memória*, aqui, nutre-se da tensão entre os textos de um historiador nem sempre fiel à realidade (ao menos é assim que seu filho o vê), cujos textos/cartas lhe haviam servido, em vida, como máscara protetora, e os textos de um filho que o denuncia mesmo sabendo que ele não poderá se defender. A denúncia é sua tentativa de encontrar seu próprio caminho e superar a condição de “filho-problema”.

### **Sucessos e fracassos**

Em *Uma noite em Curitiba*, descontada a ironia das intenções declaradas, o sucesso do investimento literário é assumido pelo próprio narrador. Nos outros dois romances, a relativização desse sucesso convida a interpretar os tons e registros predominantes.

Em *Quase memória: quase-romance*, Carlos Heitor Cony revela um lado lírico que não encontramos com frequência, ou, ao menos, com tanta intensidade, nas crônicas que ele publica nos jornais. O humor aparece em doses pequenas, em observações espirituosas que colaboram para a fixação do Rio de Janeiro dos anos 30 como espaço quase idílico. No corpo do romance há afirmações como a seguinte: “Se me metesse a escrever um livro sobre o que está acontecendo, alguém acharia nesse embrulho, vindo brutal e inesperadamente do passado, uma referência, associação ou plágio da *madeleine* de Proust - e aí me cobriam um romance. E como não há romance além da pretensão, constatariam o meu fracasso.” (CONY, p. 94) O rigor da autoapreciação é absorvido pelo tom divertido da frase. Além do que, a própria existência do romance desmente as palavras do narrador. O conteúdo do embrulho não é revelado até o final, quando o narrador fala dele como “uma mensagem que eu não preciso abrir nem ler”. A manutenção do mistério colabora para o lirismo.

“O pai” assinava tudo o que fazia, e até o que não fazia, por isso nem precisaria assinar o embrulho. Pensava que realizava grandes coisas, mas era, de fato, um mistificador. Assim como as personagens de *Uma noite em Curitiba* e de *Que pensam vocês Que ele fez*, ele mantinha, às escondidas, uma segunda casa e uma segunda companheira. Essa vida dupla era considerada algo corriqueiro aos olhos do filho. No

retrato esboçado em forma de *quase-memória*, Ernesto Cony Filho aparece como um otimista inveterado em quem o filho Carlos valoriza o apetite de viver, o domínio de mil e uma técnicas, troféus e truques. Predomina o olhar lírico, mantendo a magia que esse conjunto de técnicas exercera na infância. Em meio às quase-denúncias, vemos Ernesto Cony como verdadeiro herói do menino Carlos.

“O pai” era hábil ao preencher com sua imaginação fértil algumas incompletudes de sua própria vida. O filho estranha essa atitude, mas não chega a condená-la. Em um dos mais engraçados episódios, o convite insólito para uma visita às águas milagrosas da Fonte Bonifácio VIII, na Itália, resulta em cartões-postais de Piracicaba e do Recife. Alterações nos planos, resultantes da presença de Mussolini na vida política italiana, impediram que a viagem à Europa se concretizasse. Mas o passeio acaba sendo narrado aos amigos como se tivesse se realizado até o fim.

Ainda que predisposto à poesia da vida, Carlos Heitor Cony, após encerrar o romance, escreve a “Teoria geral do quase” com ironia, revelando o alto grau de exigência em relação a seus textos: relativiza a importância de seus romances anteriores e apresenta seu pai como anti-herói. O prefácio se encerra com uma promessa às avessas. Em vez de prometer grandes coisas para o futuro, como seu pai sempre fazia, o filho promete que encerrará por ali sua carreira de quase-romancista e de quase-memorialista: “amanhã não farei mais essas coisas”.

Informado sobre os vinte e três anos anteriores à publicação de *Quase memória*, em que Cony não publicou nenhuma obra de ficção, o leitor poderia considerar essa obra como despedida derradeira. Não é o que vem acontecendo. Cony já publicou *O piano e a orquestra* (1996), *A casa do poeta trágico* (1997) e *Romance sem palavras* (1999), três textos de ficção, e declarou estar escrevendo mais um romance, provisoriamente intitulado *Messa pro Papa Marcello*. O fracasso aparente da última frase da “Teoria geral do quase” ficou sem efeito, e o público saiu lucrando.

O relativo fracasso do narrador de *Que pensam vocês Que ele fez* é externado no final do capítulo 20 desse romance, juntamente com um projeto: “desisti de preparar para a Samuel Pepys Foundation a edição anotada do diário paterno e me decidi por escrever sobre esta mistura dos dois comportamentos tortos - fascínio pelo Diário e fascínio por pés e sapatos -, com a esperança de que, uma vez registrados no romance,

separem-se e desapareçam para todo o sempre. Quanto à idealização, outro peso que me influencia nocivamente o caráter... (Fica para um próximo.)” (SUSSEKIND, p. 284) Os leitores aguardam a volta de Lamartine, com ou sem Espártaco.

Para finalizar, aproveitemos a releitura do conceito de *mimesis* feita por Luiz Costa Lima. Ao destacar, no conceito, as diferenças entre o real e sua representação, em vez de enfatizar as semelhanças ou o grau de perfeição imitativa, Luiz Costa Lima pretende recuperar um sentido da *mimesis* próximo, por exemplo, daquele dado por Auerbach. A importância do estudo da *mimesis* não residiria na avaliação do quanto uma obra se assemelha ao real, mas sim na abertura para o questionamento das tensões entre o real e o ficcional. Em *Vida e mimesis*, Luiz Costa Lima retoma texto anterior, em que enfocara a *mimesis* como uma forma de experimentar a alteridade: “A *mimesis* não se confunde com a arte; nela, apenas, a *mimesis* alcança sua mais nítida concretização, aí definindo seu impulso básico: experimentar-se como outro, para que, através dessa alteridade, se possibilite o conhecimento de si mesmo.”<sup>8</sup>

Retomemos uma das observações que o psicólogo de *Que pensam vocês* *Que ele fez* elabora acerca dos “filhos de autores de diário”: “a existência de um texto paterno que - em geral, durante longos anos - fixa uma interpretação dos acontecimentos familiares que deve ser considerada como a única digna de fé, valorizando o relato da realidade em detrimento dela própria, gera um interesse anormal por essa transformação da realidade em relato.” (SUSSEKIND, p. 270)

Quando o “outro” em relação a quem se estabelece a alteridade é o próprio pai, presentificado em algum texto - embrulho, diário ou carta - a arte corre o risco de tornar-se, para empregar a expressão de Paulo Leminski, “uma dependência do comércio de espelhos”<sup>9</sup>. No espelho da manifestação paterna, o filho vê-se a si próprio. Textualidade e busca da alteridade relativizam o que seja a *auctoritas*, embaralham as cartas do jogo.

O resultado, no caso dos três textos estudados, é a tentativa de compreensão e superação da presença marcante, seja de “o pai” Ernesto, do “papai” Espártaco ou de “o meu pai” Prof. Rennon, personagens que, mais ou menos brilhantes, heróis ou anti-heróis, *scriptores* ou *auctores*, representaram aos olhos dos filhos, antes de mais nada, o

---

<sup>8</sup>LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995. p. 254

Pai, a autoridade primeira a ser construída, desconstruída, reconstruída. A *auctoritas*, portanto, é sempre relativizada. Não se esperaria que fosse diferente, uma vez que os três textos foram escritos na última década de um milênio fortemente caracterizado pelo questionamento das relações de poder, o que ocorreu sobretudo nas últimas quatro décadas. Variam as formas e os tons desse questionamento.

Os tons predominantes nos textos analisados são distintos. Em *Quase memória*, o relato é preponderantemente lírico e bem humorado, às vezes picaresco. O anti-herói Ernesto Cony Filho é descrito com a dignidade que sempre despertou em Carlos, apesar de todos os “micos” que o garoto precisou pagar por causa das extravagâncias paternas. Em *Que pensam vocês que ele fez*, o próprio título, extraído de uma parlenda, antecipa a ênfase no lúdico e no malicioso, registros a partir dos quais Lamartine se debruçará sobre sua impotência, seja com relação a sua vida, seja diante do pai, ou perante o diário paterno, a um tempo liberador e asfixiante. A liberação maior poderia estar no *Mico-preto*, texto apócrifo e indiscreto. Porém, sendo um texto à maneira de Espártaco, o *Mico-preto* tem sua linguagem dimensionada pela circunspeção. A ironia com que o filho coloca na pena do pai uma tímida confissão de adultério, além de queixas por conta de um priapismo que ele não se encorajava a resolver mescla-se com o sentido trágico dado pela notícia da morte da amante Camila. O tom que prevalece em *Uma noite em Curitiba* é a ironia corrosiva do filho-narrador, noviço no processo de sua autoafirmação. Apenas os textos deixados no computador pelo Prof. Rennon mostram-no de maneira mais humana, coisa que seu biógrafo irreverente e inquisidor não se propôs a fazer.

O tema do adultério paterno não é exclusivo do romance de Sussekind. Nessa guerra de subjetividades masculinas, os três filhos se vêm às voltas com a curiosidade pela vida privada que seus pais compartilharam, não com suas esposas, mas com amantes, assunto que renderia muito em uma análise de enfoque psicanalítico. Nesta leitura, cuja única proposta era a de unir os três romances analisados na quase-tipologia *quase-memória*, excluíram-se tanto as relações edípicas presentes nos romances, como o grau de fidelidade da *mimesis* à biografia de pais e filhos, autores ou personagens.

Eliminando-se essas triangulações, excessivamente complexas para um trabalho desta natureza, buscou-se fazer uma leitura aos pares (pai - filho). Por outro lado,

---

<sup>9</sup> LEMINSKI, Paulo. *Anseios crípticos*. Curitiba: Criar, 1986. p. 74.

exemplificou-se a *quase-memória* com três romances, três pais, três filhos. Invoca-se, portanto, a autoridade do três, número por excelência da confirmação, para, a um tempo, justificar a criação e a imediata extinção da tipologia *quase-memória*, que, conforme ficou dito, foi criada exclusivamente para este trabalho interpretativo. *Quase-memória*, dessa maneira, fica sendo a resultante da tensão entre os textos dos pais e os textos dos filhos aqui mencionados, espécie diferenciada de experimentação da alteridade e da autoria. O instrumento se extingue, os romances permanecem.

## RESUMO

Este artigo analisa as semelhanças entre três romances brasileiros contemporâneos, apontando o surgimento de uma nova tipologia da ficção, aqui denominada *quase-memória*. *Quase-memória* é a narrativa escrita por uma personagem masculina a respeito da vida de seu pai, já falecido. O que leva o filho a se tornar um *autor* de *quase-memória* é algum texto escrito por seu pai: diário, cartas ou dedicatória, por exemplo. São analisados os romances *Quase memória: quase-romance*, de Carlos Heitor Cony (1996), *Que pensam vocês Que ele fez*, de Carlos Sussekind (1994) e *Uma noite em Curitiba*, de Cristovão Tezza (1995).

## PALAVRAS-CHAVE

romance brasileiro contemporâneo, Carlos Heitor Cony, Carlos Sussekind, Cristovão Tezza, quase-memória, autoria

## ABSTRACT

This article focuses on the similarities among three contemporary Brazilian novels, showing the rise of a new kind of fiction, here called *almost-memory*. *Almost-memory* - as this term is used here - is the narrative written by a male character who writes about his dead father's life. What incites each son to be himself an *author* is a text written by his father: diary, letter or inscription, for example. The analysed novels are *Quase memória: quase-romance*, by Carlos Heitor Cony (1996), *Que pensam vocês Que ele fez*, by Carlos Sussekind (1994) and *Uma noite em Curitiba*, by Cristovão Tezza (1995).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CONY, Carlos Heitor. *Quase memória: quase-romance*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HANSEN, João Adolfo. Autor. In. JOBIM, José Luís, Org. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. São Paulo: Nova Fronteira.

LIMA, Luiz Costa. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

SUSSEKIND, Carlos. *Que pensam vocês Que ele fez*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

TEZZA, Cristovão. *Uma noite em Curitiba*. São Paulo: Rocco, 1995.

Uma versão deste texto foi apresentada em sessão de comunicações intitulada “Por uma tipologia do romance”, no Colóquio Internacional de Literatura Lugares Textuais: I - O Romance, promovido pela Universidade Federal de Santa Catarina e realizado em Florianópolis, SC, de 18 a 21 de março de 1997.