O conto zero e outras histórias e Pai, pai
Sérgio Sant’Anna e João Silvério Trevisan visitam o “museu da memória”

Fátima Cristina Dias Rocha

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

ROCHA, F.C.D. *O conto zero e outras histórias e Pai, pai*: Sérgio Sant’Anna e João Silvério Trevisan visitam o “museu da memória”. In: WERKEMA, A.S., ROCHA, F.C.D., and OLIVEIRA, L.D., eds. *Literatura brasileira em foco VIII: outras formas de escrita* [online]. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018, pp. 100-120. ISBN 978-85-7511-487-2. <https://doi.org/10.7476/9788575114872.0007>.

All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Fátima Cristina Dias Rocha

***O conto zero e outras histórias e Pai, pai.* Sérgio Sant'Anna
e João Silvério Trevisan visitam o "museu da memória"**

[...] há um sentido ficcional na autobiografia muito intenso. Qualquer história que é recontada tem um nível muito grande de invenção, de fantasia. O imaginário preenche um monte de lacunas, altera fatos sem que você se dê conta.

João Silvério Trevisan. *Jornal Rascunho*.

O prestígio alcançado, hoje, pelos relatos autobiográficos — e livros como *Na minha pele*, de Lázaro Ramos, e *Rita Lee: uma autobiografia* exemplificam o apreço do público por tais relatos — leva-nos a refletir sobre os caminhos da escrita memorialística no Brasil, especialmente aquela elaborada por intelectuais dedicados ao universo da literatura e do jornalismo, entre outras áreas.

Do século XIX às primeiras décadas do século XXI: este é o percurso que pretendemos acompanhar, em rápido voo, no presente ensaio, com o objetivo de, dedicando a nossa atenção a relatos autobiográficos/memorialísticos de escritores contemporâneos, verificar suas estratégias discursivas, as percepções de si que os norteiam e a potência reflexiva e crítica que contêm, tanto no âmbito da vida

literária de seu tempo quanto no que diz respeito ao contexto socio-cultural em que se inserem e sobre o qual atuam.

Lembro aqui, antes de iniciar nosso percurso, as palavras de Sylvia Molloy acerca das convenções vigentes no momento da escrita da autobiografia. Diz a estudiosa:

Assim como cada período volta a pensar os gêneros e as práticas, também pensa os meios que asseguram o bom funcionamento destes gêneros e destas práticas. Dito de outra maneira, e com relação à autobiografia, cada período tem sua própria concepção de memória, das maneiras de recordar que farão com que a escrita do eu coincida com o que a época espera do gênero (Molloy, 2003, p. 225).

Corroborando a afirmação de Sylvia Molloy, ressaltamos que, no século XIX, o relato memorialístico buscava a sua legitimidade por meio do caráter de testemunho que apresentava, o qual o aproximava, em alguma medida, da História. Dois importantes livros de memórias escritos no século XIX, embora publicados apenas no século XX, são *Minhas recordações*, de Francisco de Paula Ferreira de Rezende, e *Memórias*, do Visconde de Taunay. Sobre o primeiro, disse Antonio Candido que

Minas Gerais produziu o melhor livro brasileiro de memórias do século XIX, as *Minhas recordações* [...], escritas de 1887 a (provavelmente) 1890 e publicadas apenas em 1944. [...] Francisco de Rezende alcança naturalmente o cunho generalizador através da sua candura arguta e do desejo de fazer viver o seu tempo e o seu meio, graças ao relato da sua vida (Candido, 1987, p. 53).

Como efeito da intenção de mostrar os aspectos mais universais nas ocorrências mais particulares, a infância do memorialista serve à finalidade “documental” do autor, como o evidencia o seguinte trecho, incluído no índice da obra: “V. As recordações que

mais vivas se conservaram na memória infantil do autor foram as da vida política do país. A explicação do fato pela influência do meio em que viveu” (Rezende, 2015, p. 10). A propósito, no “Prefácio” da segunda edição de *Minhas recordações* (2015), a historiadora Mary del Priory (2015, p. 23) anotou: “O Brasil dos I e II Reinados são passados a limpo na radiografia precisa e encantatória de sua narrativa”. Também o Visconde de Taunay, em suas *Memórias*, atende às duas exigências que a literatura no Brasil buscava cumprir: a fidelidade documental e o compromisso com a representação do país. Como em *Minhas recordações*, a infância do Visconde de Taunay não ocupa mais do que alguns capítulos iniciais do livro, e sua inserção no relato se deve, em boa parte, a um dos grandes intentos do monarquista Taunay, ao escrever suas memórias: a homenagem reverente ao Imperador Dom Pedro II e ao Brasil que este representava, nação evocada pelo memorialista com nostalgia e com pesar por seu desaparecimento. A significação histórica e o valor documental da obra ampliam-se na segunda e na terceira partes, que ganham dimensões heroicas e dramáticas, possibilitadas pela participação do engenheiro Taunay, em 1865, na expedição que atacaria a República do Paraguai por Mato Grosso. Em suas *Memórias*, portanto, Taunay combinou a “vocação relatora da experiência pessoal” e “a capacidade realista de observação objetiva” (Zagury, 1982, pp. 22-3) para elaborar um largo depoimento sobre um relevante período da vida nacional. Outro autobiógrafo do mesmo período que não podemos esquecer é Joaquim Nabuco, com *Minha formação* (1900), que, relembrando sua formação intelectual e reconstituindo uma época do país, acrescenta ao seu relato a evocação emocionada da infância, no antológico capítulo “Massangana”, ainda que tal evocação sirva para justificar a sua trajetória de militante do abolicionismo.

Entretanto, se, em cada época, a escrita da autobiografia corresponde a um determinado “horizonte de expectativas”, identifica-se nessa escrita uma construção retórica comum, chamada por Sylvia Molloy de “*retórica autobiográfica*”. Compõem tal *retórica* algumas formas privilegiadas — cenas primárias textuais, nas palavras de Sylvia Molloy (2003, p. 33) — que ocorrem com mais frequência como autobiografemas básicos: a primeira lembrança, a elaboração do romance familiar, a fabulação da linhagem, a ficcionalização da infância, o destaque do ato de ler, a encenação dos “lugares da memória”, entre outros. A precedência e a relevância concedida a um desses autobiografemas; o descarte de algum(ns) dele(s); o modo como são articulados: essas variáveis se devem ao que a época espera do gênero autobiográfico e à imagem de si que o autobiográfico deseja construir.

Com efeito, em meados do século XX — quando os escritores que haviam participado do movimento modernista já estavam, quase todos, consagrados —, os relatos autobiográficos e/ou memorialísticos ganharam novas inflexões, dentre as quais destacamos: em lugar da identificação com o país e do caráter exemplar da *vida* construída na narrativa, a ênfase no espaço regional e até mesmo familiar, ambos (re)constituídos nostalgicamente pelo autobiógrafo; ao invés de estratégias textuais que procuram apagar o tom emotivo em favor da organização racional do relato, a elaboração de um discurso que enfatiza (por meio de recursos diversos, que variam de acordo com a modelagem de si que o autobiógrafo deseja configurar) a emoção do narrador: tanto a que ele afirma ter experimentado, quanto a que ele vive no momento em que escreve; e em lugar da diminuta — e quase que envergonhada — menção ao período da infância, a ampla visada sobre essa etapa da vida, que às vezes ocupa, somente ela, o conjunto do relato. Muitas — e marcantes — são as autobiografias que, escri-

tas a partir dos anos 1940, exemplificam, em modulações variadas, as “novas inflexões” referidas acima, a começar por *Infância* (1945), de Graciliano Ramos, a que se seguiram, entre outras: *Itinerário de Pasárgada* (1954), de Manuel Bandeira; *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* (1954), de Oswald de Andrade; *Meus verdes anos* (1956), de José Lins do Rego; *As florestas: páginas de memórias* (1959), de Augusto Frederico Schmidt; *A idade do serrote* (1968), de Murilo Mendes; *Boitempo* (1968) e *Menino antigo* (1973), de Carlos Drummond de Andrade; *A menina do sobrado* (1979), de Cyro dos Anjos. Também na década de 1970, Pedro Nava dá início à sua monumental obra memorialística, com *Baú de ossos* (1972), *Balão cativo* (1973), *Chão de ferro* (1976) e *Beira-Mar* (1979), completados com *Galo das trevas* (1981), *O círio perfeito* (1983) e o póstumo *Cera das almas*, em 2006. Em tais obras, os autobiografemas básicos referidos por Sylvia Molloy são atualizados por nossos autobiógrafos, ainda que cada um deles o faça à sua maneira, motivado pela autoimagem que deseja construir. Nas memórias de nossos romancistas do Nordeste, por exemplo, como em *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego, a figuração do espaço da infância — o engenho do avô —, um significativo “lugar da memória”, ganha especial relevo, sendo recriado sob o olhar nostálgico daquele que, no presente da escrita, vivencia os efeitos da decadência da grande propriedade rural. O viés nostálgico e o tema da decadência do mundo rural se estendem para outros escritores, como os mineiros Carlos Drummond de Andrade e Cyro dos Anjos, respectivamente em *Boitempo* e em *A menina do sobrado*. Em todos os autores até aqui mencionados, a ficcionalização da infância é um autobiografema intensamente explorado. E, se alguma idealização preside as “ficções da infância” de nossos escritores, ela não é a estratégia que mais se destaca em seus relatos, nos quais o memorialista evoca/inventa uma infância mar-

cada por “tormentos” (José Lins, em *Meus verdes anos*), injustiça e incompreensão (Graciliano Ramos, em *Infância*), insegurança e solidão (Cyro dos Anjos, em *A menina do sobrado*), desejo sexual e religiosidade repressora (Oswald de Andrade, em *Um homem sem profissão*). Nas autobiografias citadas — traço que pode ser estendido a muitas outras —, a (re)criação da infância está diretamente relacionada ao escritor que, no tempo da elaboração do relato, “(re)lê” e compõe o passado de modo a evidenciar, ao longo de seu percurso, o gradativo e penoso embate com as agruras experimentadas na infância, até o momento — o da escrita — de (às vezes, relativa) superação das marcas deixadas por aquelas agruras. Vale ainda ressaltar que, no amplo espectro que se estende de *Infância* a *Cera das almas*, o registro pessoal e o testemunho coletivo se imbricam, compondo um colorido painel de experiências individuais e vivências comuns. Retratos em miniatura de um Brasil patriarcal em vias de extinção, por suas páginas figuram os “coronéis” em decadência; as amas de leite, muitas delas ex-escravas, com suas histórias que tanto alimentaram a imaginação de nossos escritores; as casas senhoriais, representativas da família patriarcal; as novidades tecnológicas que mudaram a fisionomia das pequenas cidades interioranas. Quanto à perspectiva do memorialista, ela pode ser nostálgica e emocionada, como a de José Lins; lúdica e poética, como a de Murilo Mendes; pungente e irônica, como a de Carlos Drummond de Andrade; desencantada e crítica, como a de Graciliano Ramos; crítica e lírica, como em Cyro dos Anjos. E a relação se estenderia por tantos relatos autobiográficos escritos no período, nos quais os autorretratos ali desenhados estabelecem novos laços identitários, que tanto podem ser com a região: o Nordeste açucareiro de José Lins do Rego; quanto com a cidade: a crescente São Paulo de Oswald de Andrade; a contraditória Juiz de Fora de Murilo Mendes e de Pedro Nava; a provinciana Itabira de

Carlos Drummond; a encantadora Santana do Rio Verde e a jovem Belo Horizonte de Cyro dos Anjos. Nesses relatos, a figuração de si faz-se em paralelo com a figuração do lugar, a autobiografia convertendo-se em heterobiografia.

Desse modo, o surto memorialístico que eclode em meados do século XX já se apresenta como um gênero “autônomo”, distinto da História, mas ainda mantém um caráter documental, que não diminui a inventividade de seus autores: compostas quando tais autores já haviam elaborado uma vigorosa obra literária, as memórias exibem o domínio de recursos expressivos variados, fruto de um maduro projeto estético e ético de seus criadores.

No cenário contemporâneo, o gênero autobiográfico mantém a sua vitalidade, renovando-se continuamente por meio do contato com a multiplicidade de manifestações das escritas vivenciais, com destaque para a autoficção. Se, no final do século XX, o conceito de pacto autobiográfico (Lejeune, 2008, p. 13) contribuiu para distinguir a ficção autobiográfica da autobiografia propriamente dita, são tênues, atualmente, os limites entre o romance que tem como protagonista um personagem-escritor — romance este que pode se aproximar da chamada autoficção ou confundir-se com ela — e uma obra de cunho mais nitidamente autobiográfico, obra esta que tangencia, portanto, a autobiografia “canônica”, mais especialmente aquela que, no Brasil, ganhou forma a partir de meados do século XX.

Um exemplo bem sucedido, porque inventivo, do hibridismo ficção/lembança, encontra-se no livro *O conto zero e outras histórias* (2016), de Sérgio Sant’Anna. São dez narrativas, algumas mais longas, outras mais curtas, a maioria delas caracterizando-se por um forte teor autobiográfico, ainda que o narrador evite usar a primeira pessoa, e, mais ainda, evite a identificação imediata entre o nome do autor, o do narrador e o do personagem. Como é comum

ao texto híbrido, as narrativas de Sant'Anna provocam, em lugar da identificação, a ambiguidade: as experiências protagonizadas pelos personagens foram, de fato, vivenciadas pelo autor? Posso ler tais textos como autobiográficos? A resposta oscila entre o sim e o não, oscilação também prevista e provocada pelo texto híbrido. Logo, a percepção, por parte do leitor, do teor autobiográfico das narrativas se faz na medida do conhecimento que esse leitor tem da “vida” e da obra de Sérgio Sant'Anna e que está disponível em diversos paratextos: no próprio volume, como a orelha do livro, e em entrevistas do autor, entre outros. Mas aquela percepção — e nesse aspecto já se mostra a habilidade construtiva do escritor — também é efeito dos diálogos intertextuais presentes no próprio livro.

Neste ensaio, abordaremos cinco narrativas, lembrando que nosso objetivo não é somente o de atestar o cunho autobiográfico de tais textos, mas sim o de apontar as estratégias compositivas do escritor, as quais, por seu caráter experimental e inovador, revitalizam a narrativa curta, ao mesmo tempo em que ficcionalizam a lembrança, a vivência, as experiências compartilhadas com a família, amigos, intelectuais — toda uma geração.

No texto de abertura, “O conto zero”, o autor coloca em cena o personagem **você** (para o qual utilizarei o negrito, embora o escritor não o grife desse modo), um escritor, que logo se desdobra no protagonista **você**, “posto em situação”, o qual, por sua vez, se vê aos doze anos, em Londres, com o irmão. Para compreender esse desdobramento/deslocamento do personagem em três momentos de sua vida, é preciso acompanhar o início de tal deslocamento, ou seja, o começo do conto:

Não seria propriamente um conto, ficaria dias e mais dias rondando a sua cabeça, você não escrevia uma única frase, uma palavra que fosse, pois ela o comprometeria com um seguimento,

um desfecho, e o que você queria era *uma prosa solta*, que não precisasse ser escrita e concluída; que fosse *um pensamento livre em movimento*, levando-o a paragens infinitas e movediças, *algo que nunca chegava a fixar-se* apesar de alguma ordem. Mas se poderia argumentar: se não se escreve não é um conto, mas para você é [o *você* no momento da escrita], existe um protagonista, um ser que habita um corpo e agora se põe em situação, está sentado em um banco individual de lotação, **você** o pegou [num passado remoto, situado na segunda metade do ano de 1954] na rua São Francisco Xavier, nas cercanias de Vila Isabel, depois de ter saído do Maracanã, digamos que de um jogo entre Vasco e América, você ia a qualquer jogo, sozinho ou com o seu irmão [...]; *você* estava com doze anos [num passado um pouco mais remoto do que o anterior], até quase a metade deste ano de 1954 morara com a família em Londres, onde o pai fizera um curso de pós-graduação [...] e o pai também não os impedia de saírem sozinhos pela cidade estrangeira, que vocês dominavam melhor do que os adultos. Matando aula, vocês percorriam todas as estações do metrô (Sant’Anna, 2016, p. 7, grifos nossos).

A transcrição foi longa, mas ela nos permite perceber, além dos três planos temporais em que se desloca o personagem *você*, a explicitação do processo de estruturação do conto, que se quer “uma prosa solta”, “um pensamento livre em movimento”, “algo que nunca chegava a fixar-se”. “O conto zero” é, com efeito, uma prosa solta, que vagueia livremente pelo *você* que escreve; pelo *você* que retorna, num lotação, do jogo no Maracanã; e pelo *você* que, em Londres, flanava pelo metrô, com o irmão, em aventuras transgressoras. É preciso ressaltar, no entanto, que os três *você* (com a variação *vocês*, quando o irmão está incluído) se misturam, não se fixam, como na passagem:

Mas não é bem essa história que você está contando. Aliás, como disse antes, você pretende que esta não seja bem uma história, mas um *flanar escrito*, [...]. Você está ali sentado, à direita do motorista de lotação, um sujeito que, naquele tempo, lhe parecia um aventureiro intrépido comandando a sua máquina.

E, sozinho aqui sem seu apartamento, você se dá conta de que já tinha esse lado solitário — embora nem sempre — que o levava, às vezes, a pegar o bonde circular e fazer o círculo inteiro Botafogo-Copacabana-Botafogo, do mesmo modo que em Londres pegava o metrô da Circle Line, de South Kensington, fazendo uma viagem como se tivesse um objetivo (Sant’Anna, 2016, p. 23, grifos nossos).

Nesse “flanar escrito”, alternam-se: o *você* escritor que, com suas lembranças, compõe o texto, distribuindo-as, num recurso engenhoso, entre o *você* que passeia pelo Rio de Janeiro e o *você(s)* que vagueava(m) por Londres. Com este último, o texto traz as lembranças dos tempos vividos em Londres e a viagem de volta ao Rio de Janeiro — estada em Londres referida por Sérgio Sant’Anna em suas entrevistas e depoimentos. Já o *você* que, no lotação, volta do jogo no Maracanã, traz as experiências da infância na rua Cesário Alvim, em Botafogo, com o seu clima cordial — a rua da infância como um significativo “lugar da memória” para o escritor —, assim como o cotidiano da vida em família, a iniciação sexual, a sensação de pertencimento à cidade carioca e a vida cultural da cidade, com destaque para a Rádio Nacional e o rádio-teatro. Nos últimos parágrafos do conto, este se detém no presente da escrita, para logo deslocar-se para um passado mais remoto, em que a figura da mãe se sobressai, revelando-se a explicação para o seu comportamento depressivo e severo:

[...] e agora você escreve aos setenta e três anos de idade sobre um passado remoto. Mas havia um passado mais remoto do que este e, uma noite, quando você tinha trinta e cinco anos, o irmão lhe confidenciou que soubera por um tio que a mãe quando solteira fora apaixonada por um sujeito chamado Hélio e ficou grávida dele, que a abandonou e ela ficou quase louca (Sant’Anna, 2016, p. 29).

Depois dessa traumática experiência vivida pela mãe (à qual retornaremos adiante), o conto transita para uma cena anterior a todas as outras, em que o menino, depois de rezar com a mãe, adormecia “seguro que [...] iria para o céu e seria muito feliz”. E, no seu final, o conto reverencia a memória e o seu poder de dar existência ao mundo: “Mas e antes disso? Antes disso você não conservava uma memória e era como se fosse ninguém. Era um momento zero em sua vida, como se nem mesmo o mundo existisse” (Sant’Anna, 2016, p. 30).

No conto seguinte, “Flores brancas”, um narrador em primeira pessoa recorda um intenso relacionamento amoroso vivido por ele, quando residia em Belo Horizonte e ainda era casado, relacionamento que o fez separar-se da mulher e dos dois filhos, indo residir, com a nova companheira, no distante bairro de Venda Nova, “quase um outro município nos limites da cidade” (Sant’Anna, 2016, p. 37). O relacionamento se deteriora e entra em crise, a qual culmina com uma cena de grande dramaticidade, que separa o casal. Sozinho e vivendo tão afastado da cidade, o protagonista acaba por enfrentar sérios problemas no deslocamento para o trabalho, testemunhando cenas de intensa violência urbana, em que ônibus são apedrejados e um rapaz morre tragicamente. As “flores brancas” caem sobre o personagem quando este, já numa nova casa, se sente feliz e apaziguado. Sob o nosso viés de leitura, o conto “Flores brancas”, apesar de narrado em primeira pessoa, apresenta-se como uma peça ficcional, até mesmo porque o narrador-protagonista chama-se Célio. Entretanto, também nessa narrativa, Sérgio Sant’Anna distribui alguns “operadores de identificação” (Gasparini, 2004, p. 25) que nos permitem supor que o personagem Célio reúne alguns dados autobiográficos do próprio autor, mais uma vez perceptíveis pela maior intimidade do leitor com a “vida” de Sant’Anna e — o que nos parece mais instigante — pelo sutil diálogo com outros textos do mesmo livro.

“Vibrações”, o terceiro conto de *O conto zero*, reconstrói, fragmentariamente, as experiências do personagem S (grifo adotado neste ensaio, mas não na edição original do texto) no Programa Internacional de Escritores, em 1971, na cidade de Iowa, nos EUA. São mais de cinquenta páginas, que se dividem em dez segmentos numerados, sendo que os dois primeiros, em sua extrema fragmentação e descontinuidade, trazem as produções literárias e artísticas de intelectuais das mais diversas origens, com toda a riqueza da diversidade cultural que ali se mostrava. A partir do terceiro segmento, o relato vai ganhando maior unidade, passando a referir-se com mais insistência às vivências do personagem S: a chegada ao Programa, as amizades e trocas culturais, o convívio com a esposa, M, quando esta passa um período em Iowa, tendo deixado os dois filhos do casal no Brasil. Mais ainda que no primeiro conto da coletânea, as “vivências de Iowa” do personagem S têm uma dimensão pessoal e uma dimensão geracional, coletiva: entre os ecos das guerras da Coreia e do Vietnã, estão as “drogas, sexo e rock’n’roll”, além, é claro, da participação em manifestações artísticas experimentais. No âmbito pessoal, o conto não apenas descreve a convivência de S e M em Iowa, como relembra o namoro, a viagem dos namorados, em 1968, para Paris, o casamento, e alguns momentos da vida em comum em Belo Horizonte. Desta vez, a narrativa propõe a identificação entre S e o escritor Sérgio Sant’Anna, ao mencionar o livro *O sobrevivente*, de Sant’Anna, e o nome do filho de S, André. Ao final, a semelhança se transforma em identificação (uso aqui as designações de Philippe Lejeune, 2008, pp. 35-6), quando o americano Kenneth Brown, que frequentara o Programa Internacional de Escritores e que estava no Brasil, pergunta: “Então, *Sant’Anna*, teve uma boa estadia na América?”. ‘Sim’, *ele* respondeu, tive uma ótima estadia na América” (Sant’Anna, 2016, p. 125, grifos nossos) — trecho que exemplifica o criativo emprego dos pronomes pessoais nos textos do livro.

O conto “A bruxa”, narrado em primeira pessoa, não esconde o seu teor autobiográfico, evidente no relato da visita feita pelo protagonista à escritora Clarice Lispector, em seu apartamento no Leme, seguida de uma festa na casa de Affonso Romano de Sant’Anna, da qual o narrador-protagonista participa, ao lado de Clarice. O teor autobiográfico dos dois episódios coloca sob outra perspectiva, para o leitor mais atento, experiências textualizadas em outros contos da coletânea, até então interpretadas como ficcionais ou colocadas no terreno da ambiguidade: em “O conto zero”, a infância vivida na rua Cesário Alvim, em Botafogo, teria sido inspirada na do próprio autor? O relacionamento com uma outra mulher, quando ainda estava casado, teria sido uma experiência exclusivamente de Célio, o personagem-narrador de “Flores brancas”? Para respondermos a esta última indagação, podemos valer-nos do seguinte trecho de “A bruxa”: “[Clarice] Também me ouviu a propósito de uma paixão que eu vivia, apesar de casado, e disse que, aos trinta e três anos, já era tempo de eu estar com a vida estabilizada” (Sant’Anna, 2016, p. 152). Quanto à infância do protagonista de “O conto zero”, parece ser semelhante à do narrador-protagonista de “A bruxa”, que diz: “Pois, virando o meu olhar à direita, para baixo, bem lá embaixo, tive a emoção de reviver o meu passado, avistando a rua Cesário Alvim, em Botafogo, de minha infância” (p. 154). Mas, se o leitor atento identifica o “pacto fantasmático” (Lejeune, 2008, p. 43) proposto pelo autor em narrativas como “O conto zero”, “Vibrações” e “Flores brancas”, esse leitor também se extasia com a habilidade compositiva de Sant’Anna, que, ao concluir o conto “A bruxa”, evidencia a tarefa do contista, daquele que cria histórias: amarrando “as duas pontas” de seu texto, o narrador volta à bruxa/mariposa do primeiro parágrafo, assinalando-a como o estopim de sua ficção: “Fui impelido, então, a aproximar meu rosto do espelho, onde estivera a grande mariposa negra, ou Clarice,

e vi que ela deixara atrás de si um pozinho, como um pólen, fertilizando talvez outras bruxas, mas fertilizando, com toda a certeza, o meu conto” (Sant’Anna, 2016, p. 155).

Por fim, o último conto do volume, significativamente intitulado “O museu da memória”, confere unidade ao livro, uma vez que tal conto reúne, justapondo-as, cenas, personagens e episódios que figuraram nos textos anteriores (além de muitas outras cenas, algumas presentes em contos do último livro do autor, *Anjo noturno*, de 2017). Cenas, personagens e episódios depositados no “museu da memória” do escritor:

No museu da memória estou debaixo da marquise do Grande Hotel do Louvre, em Paris, rindo por dentro quando a água que meu irmão jogou com a boca, lá do nosso quarto no hotel, cai sobre os franceses que esbravejam enfurecidos na fila do ônibus [Cena de ‘O conto zero’. [...]] No museu da memória há a mulher de maiô inteiriço na garupa da minha lambreta, em Ubatuba, encostando, quase imperceptivelmente, os seios nas minhas costas. No museu da memória há essa mesma mulher, vestida de noiva entrando na igreja ao som de ‘Jesus alegria dos homens’, de Bach, enquanto a espero no altar [Cenas de ‘Vibrações’]. [...] No museu da memória estamos ouvindo música em ondas curtas no radinho de pilha, diante da mata, na casa modesta da rua de terra, em Venda Nova, nos arredores de Belo Horizonte, eu e minha companheira, no meio do barulho de sapos e grilos e a visão de vaga-lumes [Cena de ‘Flores brancas’]. [...] No museu da memória há Kenneth Brown, em Iowa City, 1971, contando histórias do Living Theatre e da Maria. No museu da memória há Seymour Krim contando histórias da beatnik generation [Cenas de ‘Vibrações’]. [...] (Sant’Anna, 2016, pp. 170-2).

Além de dar unidade ao volume, este último conto esconde a chave para uma possível leitura autobiográfica de algumas narrativas de *O conto zero e outras histórias*: guardadas no “museu da memória”, as lembranças dali saem, fecundadas pelo refinamento literário

do escritor. Assim, não é preciso buscar, em entrevistas do autor, a possível autenticidade do caso de paixão e ódio encenado em “Flores brancas”: no diálogo entre as narrativas — e na oscilação constante dos pactos romanesco, autobiográfico, referencial e fantasmático, que nos contos se alternam, “livres”, “sem forma fixa” —, o leitor flagra aquela autenticidade, que parece ganhar maior relevo nos dois últimos livros de Sérgio Sant’Anna, sem que tal relevo signifique a perda da alta voltagem estética característica do autor. Um exemplo do aproveitamento ficcional de vivências do “museu da memória”, no livro *Anjo noturno*, está no conto “A mãe”, em que o escritor elabora um amoroso e delicado retrato da figura materna: sua religiosidade, seu moralismo intransigente, seus momentos e faces mais afáveis, a sua morte. É ainda nesse conto que o escritor, retomando uma situação já mencionada no texto “O conto zero”, do livro anterior, desvela o surpreendente passado de sua mãe, do qual ele tomou conhecimento no ano de 1977, por meio do irmão: “ele me contou que nossa mãe havia tido um filho quando solteira e que esse filho fora criado no morro Dona Marta e lá tinha morrido antes de completar um ano de idade. E que minha mãe, quando conhecera meu pai, mantinha casos com outros homens. Fiquei perplexo...” (Sant’Anna, 2017, p. 72). Embora este não seja o cerne do conto — no qual, a propósito da evocação da figura materna, o narrador reflete sobre a morte e o suicídio e sobre as marcas profundas nele deixadas pela religiosidade da mãe —, chama a atenção a minúcia com que o narrador (p. 73) descreve a tragédia pessoal vivida pela mãe, passagem do conto anunciada com as seguintes palavras: “Vou tentar descrever, com a objetividade possível, a história dramática que se segue”.

O acento pessoal e dramático da narrativa de Sérgio Sant’Anna potencializa-se fortemente no relato doído, dilacerado e contundente de João Silvério Trevisan no livro *Pai, pai*, publicado em 2017. O

próprio autor pontua o significado e as funções de seu projeto autobiográfico, a ele referindo-se como “um acerto de contas com a figura do meu pai e, por extensão, com meus demônios interiores ligados à sua imagem” (Trevisan, 2017, p. 8, “Abrindo o jogo”); ou como “um ritual de cura” (p. 9, “Abrindo o jogo”); ou ainda como “um inventário de fantasmagorias”, dedicado “à infância abandonada e à sua ferida incurável” (p. 13, “Marcas do abandono”). Essas primeiras interpretações de seu próprio relato não deixam dúvida quanto à (re) invenção de uma infância sofrida, vivida sob a opressão de um pai “cachacento”, violento (agredia a esposa e os filhos), aparentemente insensível e nada afetuoso — o negativo da imagem idealizada e desejada do pai protetor e modelar. O dramático relato de Trevisan destaca, então, entre os autobiografemas da *retórica* autobiográfica, a infância, várias vezes metaforizada como “exílio” de si mesmo, marcada por experiências de humilhação e machucamento, grande parte das vezes infligidos pelo próprio pai; a história da família, de modo a compreender o comportamento do pai; o chamado romance familiar, ou seja a caracterização do pai e da mãe, figuras centrais para a formação do homem, do cidadão e do escritor João Silvério Trevisan. A mãe, embora semianalfabeta, foi quem lhe “deu a literatura de presente” (p. 36, “A bênção da mãe”), oferecendo-lhe livros que abriram caminho para a sua imaginação. Neste sentido, a mãe é a mentora — aquela pessoa que, nas autobiografias de escritores, propicia a leitura e o destaque do ato de ler, outro autobiografema relevante —, além de ser a responsável pelo precário equilíbrio da família. Quanto ao pai, José Trevisan, ele divide com o narrador o protagonismo da narrativa, uma vez que o autor escreve para ele, por causa dele, “contra” ele e, gradativamente, “a favor” dele. Acompanhem as palavras do narrador: “[...] esta será uma conversa de homem pra homem, entre mim e meu pai. *Ele terá que ouvir. Tudo.* Em todos os lugares onde

estiver” (p. 9, “Abrindo o jogo”, grifos nossos); “Meu pai me abriu caminho para ser quem sou, e aqui estou escrevendo *por sua causa*” (p. 7, “Abrindo o jogo”, grifos nossos); “Não sei o que mais chocou: meu pai que ria de mim ou que não me defendeu. Por que, ao invés de cumprir seu papel protetor, ele achou graça no seu pequeno filho bebendo mijo e sendo escarnecido publicamente? Em situações assim eu não conseguia evitar a certeza de ter como pai alguém próximo de um carrasco” (p. 57, “Inocência violada”).

A ideia de que o autor/narrador escreve “a favor” de seu pai — ou seja, na tentativa de decifrá-lo, de elaborar o seu retrato, de compreendê-lo — começa a se mostrar de forma dispersa, aqui e ali, como no segmento “Histórias da intimidade paterna”:

Para José Trevisan, estar vivo talvez assustasse muito. Como diria o poema de Carlos Drummond de Andrade, foi educado para o medo. Passou a vida em meio aos tijolos de medo, levantando casas de medo dentro de si. Seu medo produziu tanta coisa medrosa. Inclusive filhos como eu. Sua existência foi um longo aprendizado no medo. [...]. E me passou esse legado macabro de dançar o baile do medo enquanto se vive. Não sei se existe esperança possível numa tal dança (Trevisan, 2017, p. 19).

À medida que a narrativa avança, ultrapassando a meninice e atravessando o período em que o jovem, para fugir à opressão paterna, vai para o seminário de São Carlos, as experiências se ampliam, e o relato se abre para novas vivências e aprendizados. A narrativa ganha um caráter documental, focalizando a formação religiosa dos seminários interioranos, a mentalidade renovadora do Concílio Ecumênico Vaticano II (que se refletiu na modernização pedagógica do seminário de São Carlos), o opressivo ensino de Filosofia no seminário de Aparecida; o contato enriquecedor com Paulo

Emílio Salles Gomes, já em São Paulo, entre outras experiências do adolescente. Sobre essa etapa de sua formação, diz o narrador:

Ainda que a duras penas, a adolescência foi me proporcionando evoluções necessárias para meu processo de autoafirmação. Eu já sentia mais segurança de estar no mundo. Tornei-me um líder no seminário. E, em toda parte, dava asas à minha curiosidade intelectual. Entre as tantas transformações, passei a sentir vergonha do meu pai. Foi uma mudança de sentimento significativa. Minha personalidade em desenvolvimento deixava o papel de vítima para um estágio de certo modo superior. Eu desenvolvera musculatura suficiente para desprezar quem tinha me maltratado e abandonado. José Trevisan tornou-se um peso na minha história (Trevisan, 2017, p. 113, “A queda”).

Não seria possível dar conta, neste ensaio, de outros momentos da trajetória do autor, na busca de apaziguamento existencial e do êxito na sua carreira como escritor. Vale destacar que, até os últimos segmentos do livro, os embates com o pai e com a própria condição de homossexual convulsionam a narrativa, que se mantém dilacerada e tensa até as últimas páginas. O que estas últimas páginas trazem de novo são diferentes inflexões na relação com o pai, que incluem não apenas a compreensão, mas o perdão. Tanto que, no segmento “Céus em epifania”, o narrador pode dizer: “Este é, com certeza, um livro de perdões. E perdões são inesgotáveis. Em minha velhice, compreendi a urgência de perdoar incessantemente, repetidamente. [...] Perdoei meu pai em muitas ocasiões [...]” (Trevisan, 2017, p. 229). Significativo é também o segmento “Invocação ao perdão”, elaborado como uma espécie de oração, e que exhibe a autoimagem do autobiógrafo como aquele que percorreu um longo caminho até o gesto redentor do perdão:

Pai:

Que sempre esteve no meu horizonte como um lixo a ser varrido. [...]

A quem tratei como bode expiatório das minhas desgraças. [...]

Cuja dor sempre foi por mim ignorada.

Pai, que me ensinou tantas coisas em sua suposta ignorância.

[...]

Peço teu perdão, meu pai (Trevisan, 2017, p. 233).

Se, a respeito do livro *Pai, pai*, o próprio autor afirmou: “[...] é sim um livro autobiográfico, e eu quis [...] rasgar e exhibir o caos da minha alma” (Trevisan, 2018, p. 7) — depoimento corroborado pela breve análise aqui empreendida —, o livro *O conto zero e outras histórias* elabora sob outro viés a matéria autobiográfica, dispersando-a e entrelaçando-a mais frequentemente na urdidura ficcional. Entretanto, elementos da *retórica* autobiográfica ali também se fazem sentir, embora fragmentariamente, como a ficcionalização da infância, a encenação do romance familiar, a figuração dos lugares da memória, a formação escolar, entre outras.

Dando exemplo da riqueza, variedade e inventividade das formas e estratégias textuais que a escrita autobiográfica tem assumido na contemporaneidade, as duas obras — *O conto zero* e *Pai, pai* — têm em comum a densidade existencial que as caracteriza, efeito de uma linguagem e de uma composição refinadas e inventivas.

Referências

CANDIDO, Antonio. “Poesia e ficção na autobiografia”. In _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp. 51-69.

GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autoficcion*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.

PRIORY, Mary del. “Prefácio”. In REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações*. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015, pp. 21-6.

REZENDE, Francisco de Paula Ferreira de. *Minhas recordações*. 2 ed. RJ: Topbooks, 2015.

SANT’ANNA, Sergio. *O conto zero e outras histórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *Anjo noturno: narrativas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TREVISAN, João Silvério. *Pai, pai*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2017.

_____. *Rascunho*. Entrevista concedida a Rodrigo Casarin, abr. 2018, pp. 6-7.

ZAGURY, Eliane. *A escrita do eu*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1982.