



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Juliana de Oliveira Lima Vianna

**O “espírito da prosa” em o *Filho eterno*:  
a composição do romance de Cristovão Tezza**

Rio de Janeiro

2020

Juliana de Oliveira Lima Vianna

**O “espírito da prosa” em o *Filho eterno*:  
a composição do romance de Cristovão Tezza**



—Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Rio de Janeiro  
2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

T356 Vianna, Juliana de Oliveira Lima.  
O "espírito da prosa" em O filho eterno: a composição do romance de  
Cristovão Tezza / Juliana de Oliveira Lima Vianna. - 2020.  
92 f.

Orientadora: Fátima Cristina Dias Rocha.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Tezza, Cristóvão, 1952- - Crítica e interpretação – Teses. 2. Tezza,  
Cristóvão, 1952-. O filho eterno – Teses. 3. Tezza, Cristóvão, 1952- -  
Personagens - Teses. 4. Ficção autobiográfica – Teses. 5. Ficção brasileira -  
História e crítica – Teses. I. Rocha, Fátima Cristina Dias. II. Universidade do  
Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta  
dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Juliana de Oliveira Lima Vianna

**O “espírito da prosa” em o *Filho eterno*:  
a composição do romance de Cristovão Tezza**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 12 de agosto de 2020.

Banca Examinadora:

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Fátima Cristina Dias Rocha (Orientadora)  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Claudia Coutinho Viegas  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sonia Monnerat Barbosa  
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2020

## **DEDICATÓRIA**

Acima de tudo, a Deus. E à minha família;  
tudo se torna possível com o apoio de vocês.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por ter me dado saúde e força sempre suprindo todas as minhas necessidades e sendo um verdadeiro Pai.

À UERJ e a seu corpo docente do Instituto de Letras, direção e administração, por me acolherem e pela oportunidade ímpar de aprendizado no curso oferecido.

À minha orientadora professora Dr<sup>a</sup>. Fátima Cristina, por ter sido “peça-chave”, com seu olhar singular, em minha passagem pelo mestrado, pela generosidade ao compartilhar o conhecimento, pelo suporte, pelas suas incansáveis correções e sugestões, incentivos, disponibilidade e carinho.

À Prof<sup>a</sup>. Dra. Sonia Monnerat, por me acompanhar desde a graduação na Universidade Federal Fluminense, me inspirar com o seu trabalho, por me apoiar e me dar forças na especialização para a realização do meu projeto de mestrado e por seguir me acompanhando nessa jornada acadêmica.

Ao meu marido, que sempre me apoiou academicamente e esteve diariamente me incentivando a avançar e jamais desistir, pelo amor e compreensão.

Aos meus pais e minha irmã que, mesmo distante, me passam amor, incentivo e me apoiam incondicionalmente.

E a todos que direta ou indiretamente fizeram parte da minha formação, o meu muito obrigado.

Só sou interessante se me transformo em escrita.  
*Cristovão Tezza.*

## RESUMO

VIANNA, Juliana de Oliveira Lima. *O “espírito da prosa” em O filho eterno: a composição do romance de Cristovão Tezza*. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

Esta dissertação aborda o romance *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, a partir da perspectiva da profusão de escritas de si na literatura brasileira contemporânea, escritas essas caracterizadas pela hibridização dos discursos autobiográfico e ficcional. Nesse contexto, a discussão se desenvolve entre a autobiografia, o romance e a autoficção, este último um neologismo criado por Serge Doubrovsky em 1977, com referência ao seu romance *Fils*, e que já sofreu muitas modificações quanto ao seu significado, ainda se discutindo se se trata, ou não, de um gênero específico. Assim, a proposta inicial é pensar a ficção hoje no que tange às formas híbridas e à chamada autoficção, para que tal abordagem possa enriquecer a leitura crítica do romance *O filho eterno*. Uma vez que, em 2012, Cristovão Tezza publicou o livro *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, em que expõe e discute a sua formação como escritor, esta obra também é considerada na presente dissertação, já que nos possibilita a identificação de algumas das estratégias de (auto)representação do autor, em sua trajetória pessoal e literária, no romance *O filho eterno*, o qual coloca em cena o personagem-escritor, presença tão marcante na prosa brasileira contemporânea. Visando à maior compreensão desse personagem, abordamos alguns dos recursos utilizados para a composição do mesmo, como a narração em terceira pessoa, a mistura de planos temporais e as (auto)caracterizações por meio de figuras emblemáticas da literatura e cultura ocidental. Não desejamos aqui contrariar a indicação do autor (como se mostra na ficha catalográfica do livro) sobre o gênero da obra – romance brasileiro –, mas sim investigar os modos como os dados “autobiográficos” são ficcionalizados em *O filho eterno*, narrativa híbrida que congrega elementos biográficos e ficcionais em torno da experiência de um pai e seu filho com síndrome de Down – experiência vivida pelo autor empírico, o qual, apesar de apresentar fatos biográficos, opta pelo “romance”, deixando índices mesclados de autobiografia e ficção, impossibilitando a delimitação de gênero e despertando nos leitores/pesquisadores o interesse pelos jogos de identidade/desidentificação autoral e pelos modos de ficcionalização do *eu* na ficção brasileira contemporânea.

Palavras-chave: *O filho eterno*. Cristovão Tezza. Escritas de si. Literatura brasileira contemporânea. Autoficção. Formas híbridas.



## ABSTRACT

VIANNA, Juliana de Oliveira Lima. *The “spirit of prose” in The eternal son: the composition of Cristovão Tezza's novel*. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This dissertation approaches Cristovão Tezza's novel *The eternal son* (2007), from the perspective of the profusion of self-writings in contemporary Brazilian literature, writings characterized by the hybridization of autobiographical and fictional discourses. In this context, the discussion develops between autobiography, romance and self-fiction, the latter a neologism created by Serge Doubrovsky in 1977, with reference to his novel *Fils*, and which has already undergone many changes as to its meaning, still being discussed whether or not it is a specific genre. Thus, the initial proposal is to think of fiction today with regard to hybrid forms and the so-called self-fiction, so that such an approach can enrich the critical reading of the novel *The eternal son*. Since, in 2012, Cristovão Tezza published the book *The spirit of prose: a literary autobiography*, in which he exposes and discusses his training as a writer, this work is also considered in this dissertation, since it allows us to identify some of the strategies of (self) re-representation of the author, in his personal and literary trajectory, in the novel *The eternal son*, which puts on stage the character-writer, a presence so marked in contemporary Brazilian prose. Aiming at a greater understanding of this character, we approached some of the resources used for his composition, such as third-person narration, the mixture of temporal planes and (self) characterizations through emblematic figures of Western literature and culture. We do not wish here to contradict the author's indication (as shown in the book's catalog) about the genre of the work - Brazilian novel -, but rather to investigate the ways in which “autobiographical” data are fictionalized in *The eternal son*, a hybrid narrative that brings together biographical and fictional elements around the experience of a father and his son with Down syndrome - an experience lived by the empirical author, who, despite presenting biographical facts, opts for the “novel”, leaving mixed indices of autobiography and fiction, making it impossible to gender delimitation and awakening in readers / researchers interest in games of identity / authorial deidentification and in the fictionalization modes of the self in contemporary Brazilian fiction.

Keywords: *The eternal son*. Cristovão Tezza. Written by you. Contemporary Brazilian literature. Self-fiction. Hybrid forms.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	09
1	<b>A ESCRITA HÍBRIDA DO BRASIL</b> .....	12
2	<b>O ESCRITOR CRISTOVÃO TEZZA</b> .....	22
2.1	<b>A recepção inicial da obra <i>O filho eterno</i></b> .....	23
3	<b>QUEM É ESSE PERSONAGEM?</b> .....	28
3.1	<b><i>O espírito da prosa: a formação do escritor e as reflexões do “criador crítico” Cristovão Tezza</i></b> .....	47
4	<b>A CRIAÇÃO "DESSE PERSONAGEM": AS ESTRATÉGIAS COMPOSITIVAS DE FILHO ETERNO</b> .....	62
4.1	<b>A mistura dos planos temporais em <i>O filho eterno</i></b> .....	76
4.2	<b>As (auto)caracterizações</b> .....	81
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	87
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	91

## INTRODUÇÃO

Este trabalho aborda algumas nuances do romance contemporâneo em seu hibridismo entre o autobiográfico e o ficcional, tomando como ponto de partida o neologismo criado por Serge Doubrovsky: autoficção (1977). Para tal abordagem, é estudada a obra *O filho eterno* (2007), de Cristovão Tezza, na qual se evidenciam aspectos instigantes no que concerne ao narrador contemporâneo e ao próprio romance na contemporaneidade.

Cristovão Tezza nasceu em Lages, Santa Catarina, em 1952, mas mudou-se para Curitiba ainda criança, local em que reside até então. É considerado um dos mais importantes autores da literatura brasileira contemporânea. Além de *O filho eterno*, Tezza escreveu, entre outros romances, *Gran circo das Américas* (1979), o livro de contos *A cidade inventada* (1980), *O terrorista lírico* (1981), *Trapo* (1988), *Ensaio da paixão* (1999), *Aventuras provisórias* (2007), *O fantasma da infância* (2007), *Juliano Pavollini* (2010). Em 2012, publicou *O espírito da prosa - uma autobiografia literária* (um híbrido de autobiografia e ensaio). Em 2014 publicou o livro de crônicas *Um operário em férias* e, os romances *Uma noite em Curitiba* e *O professor*. Em 2017 temos a publicação do livro de poemas *Eu, prosador, me confesso* (2017); em 2018, reuniu algumas de suas conferências no livro *Literatura à margem* e publicou o romance *A tirania do amor*.

*O filho eterno* é um “romance brasileiro” (como o classificou o autor) publicado no ano de 2007, que narra em terceira pessoa, de maneira minuciosa e com grande carga emocional, a relação entre um pai e seu filho com síndrome de Down, descrevendo as inúmeras dificuldades e as saborosas pequenas vitórias desse pai no difícil processo de convivência com o filho e de aceitação do mesmo. Enquanto vive tal processo, o personagem reordena a própria vida, lembrando algumas das experiências que fizeram parte da sua formação, como a vida em comunidade quando adolescente; a permanência como ilegal na Alemanha, para ganhar dinheiro; a experiência como relojoeiro; as dificuldades enfrentadas pelo escritor com trinta e poucos anos e alguns livros na gaveta; e a pretensa estabilidade com o cargo de professor em uma universidade pública.

Assim, o romance elaborado por Cristovão Tezza expõe a vida de um personagem inominado que, nos anos 1980, descobre que vai ter um filho com síndrome de Down; que, a duras penas, aprende a conviver com essa condição; e o conflituoso processo de amadurecimento do pai em questão – um escritor às voltas com as dificuldades da criação e

publicação de suas obras. Afirma, por exemplo, o narrador, a respeito da condição com a qual o personagem se depara, no nascimento do primeiro filho: “Recusa. Recusar: ele não olha para a cama, não olha para o filho, não olha para a mãe, não olha para os parentes, nem para os médicos – sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida” (TEZZA, 2009, p.32).

O livro dramatiza diferentes aspectos do processo vivenciado pelo pai, desde a descoberta do filho deficiente, passando pela etapa da negação e da vergonha, até chegar à tão esperada aceitação. Como afirmamos, Tezza traz um personagem escritor e professor, sustentado pela mulher e que possui escritas de obras guardadas na gaveta. O filho, na etapa da gravidez da esposa, seria uma esperança de mudança de vida, mas, quando o casal descobre a síndrome, a criança passa a ser, especialmente para o pai, uma inesperada tragédia, de cuja inexorabilidade ele não pode escapar.

O romance *O filho eterno* oferece, a princípio, duas possibilidades de leitura: os leitores que têm algum conhecimento, ainda que pequeno, sobre a construção familiar do autor; que têm informações sobre os títulos de suas obras anteriores (algumas indicadas na “orelha” do livro); ou que conhecem outros dados biográficos de Tezza poderão “optar” pela leitura – ou tenderão para essa leitura – de um relato autobiográfico; os que desconhecem as semelhanças entre criador e criatura apresentadas ao longo da narrativa tenderão a “optar” pela sugestão indicada, por exemplo, na ficha catalográfica do livro: “romance brasileiro”. Cabe, assim, ao leitor aceitar ou recusar o pacto de leitura proposto nas primeiras páginas do livro. De todo modo, cada uma dessas opções não vai se fazer sem alguma hesitação, inerente ao “pacto ambíguo” que, de fato, o livro de Tezza apresenta ao leitor.

Passando agora para o desenvolvimento desta dissertação, ela faz, em seu primeiro capítulo, algumas considerações sobre a escrita híbrida no Brasil, do século XIX até as suas manifestações na contemporaneidade, para a contextualização da obra *O filho eterno* sob do viés do hibridismo “ficção/confissão”. Para esta etapa do trabalho, serão considerados nomes como Serge Doubrovsky, Philippe Lejeune, Philippe Gasparini, Philippe Vilain, Vincent Colonna, Leonor Arfuch, Eurídice Figueiredo, Luciene Azevedo, Jaime Ginzburg e Luciana Hidalgo, entre outros, em prol de uma análise voltada à hibridização dos gêneros autobiografia e romance como um propulsor da autoficção. Esta, segundo Eurídice Figueiredo (2013), seria um romance autobiográfico pós-moderno, com formatos inovadores: “são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

No segundo capítulo, faremos um rápido perfil biográfico do autor, assim como um breve quadro da recepção inicial do romance *O filho eterno*. Já no terceiro capítulo, vamos compor uma espécie de “biografia” do protagonista do romance – o “pai” –, o personagem ficcional criado pelo autor, procurando, assim, responder à pergunta: “Quem é esse personagem?”; além disso, vamos nos voltar para uma outra obra de Cristovão Tezza, na qual este elabora uma refinada reflexão sobre a sua trajetória literária, mostrando-se em sua função de “criador crítico”, expressão com que Silviano Santiago denomina os escritores que “usa[m] a crítica como justificação e estímulo (emulação) para a obra que realiza[m]” (SANTIAGO, 2019, p. 285). Trata-se do livro *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, publicado em 2012. Uma vez que, nesse relato sobre a sua formação como escritor e como prosador, o autor reelabora algumas experiências e episódios que haviam figurado no romance *O filho eterno* – neste romance, protagonizadas pelo personagem “pai” –, julgamos relevante traçar a biografia do próprio Tezza, tal como ele a constrói em sua autobiografia literária.

Assim, com o livro *O espírito da prosa*, Cristovão Tezza fornece algumas pistas para a compreensão do romance *O filho eterno*, além de empregar, em sua escrita, “soluções de linguagem” (a expressão é de Tezza, no livro de 2012) que já se mostravam no romance de 2007. Deste modo, a autobiografia literária não apenas explicita alguns dos recursos com que o autor realiza o hibridismo ficção/autobiografia no romance *O filho eterno*, mas torna ainda mais evidente a “ficção” elaborada no livro de 2007 – ainda que este se aproprie de fatos da “vida” do autor.

Por fim, no quarto capítulo, chamaremos a atenção para algumas estratégias “romanescas” do autor, as quais foram utilizadas na criação do protagonista, com destaque para o narrador em terceira pessoa, que acompanha cada passo e cada reflexão do “pai”, que é referido, entre outras expressões, como “ele”; para os jogos temporais, que incluem a mistura de tempos verbais e o uso inovador dos advérbios de tempo; e para as constantes (auto)caracterizações do personagem. Articuladas, essas estratégias compõem o “protagonista-pai-escritor”, que atravessa, sob o olhar do narrador, a sua jornada de aceitação do filho com síndrome de Down e de si mesmo, com suas falhas e (alguns) êxitos.

## 1 A ESCRITA HÍBRIDA DO BRASIL

No Brasil, a presença de textos literários caracterizados pela hibridização dos discursos autobiográfico e ficcional vem se fazendo sentir desde o final do século XIX. Um exemplo é a obra *O Ateneu*, de Raul Pompéia, publicada em 1888. A ocorrência de tais textos se amplia no século XX, mostrando-se na obra de Lima Barreto, principalmente em *Cemitério dos vivos* (1953), e crescendo ainda mais entre os modernistas e seus sucessores, como em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, *Menino de engenho* (1932), de José Lins do Rego, e *O encontro marcado*, de Fernando Sabino, publicada em 1956.

A propósito do hibridismo ficção/autobiografia, afirmou o escritor Miguel Sanches Neto, em artigo intitulado “Romance brasileiro: lixo e literatura” (Jornal *Rascunho*, 2019) em que ele aborda algumas tendências – ou “linhas de força” – do romance brasileiro contemporâneo. Uma delas é a que o autor chama de “Romance como vivência”:

Uma das linhas dominantes na produção nacional é o romance autobiográfico, autoficção ou biorromance, ou romance do lugar de fala, que se favorece de dois fatores, um de natureza internacional e outro local. As conexões entre ficção e autobiografia, comum em momentos outros de nossa história – como em *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego – sofre uma radicalização nas últimas décadas. O livro que faz essa passagem do autobiográfico disfarçado (muitas vezes mal) para o autobiográfico escancarado é *Quase memória, quase romance* (1995), de Carlos Heitor Cony, cuja ideia de fronteira fica explícita no título. De lá para cá, uma quantidade muito grande de obras ampliou esta vertente, fazendo dela uma das mais representativas da produção contemporânea (NETO, 2019, p. 11).

Com efeito, a escrita híbrida tem ganhado maior notoriedade na produção literária brasileira contemporânea – foco do presente trabalho –, com a publicação de livros de autores diversos, destacando-se aqui Bernardo Carvalho, Silviano Santiago, Sérgio Sant’Anna, Ricardo Lísias, e o aqui comentado Cristovão Tezza, autor de *O filho eterno*. Vale salientar que o próprio Miguel Sanches Neto fez sua estreia na cena literária com um livro híbrido de autobiografia e ficção: *Chove sobre minha infância*, publicado em 2000.

Assim, há um efeito de realidade que as ficções contemporâneas buscam criar, por meio de procedimentos de hibridização discursiva, como, por exemplo, a criação do personagem-escritor, o qual, de modo mais ou menos evidente, tem uma trajetória literária semelhante à do autor cujo nome está na capa do livro, o que ocorre no romance *O filho*

*eterno* e no livro *O conto zero e outras histórias* (2016), de Sergio Sant’Anna – obra repleta de (auto)referências sobre a infância, a juventude e a formação literária e profissional do escritor. Tais procedimentos tornam incerta a distinção entre literatura e vida, contribuindo fortemente para a configuração do que Leonor Arfuch chama de “espaço biográfico” atual. Segundo a estudiosa, a notável expansão do biográfico – em que a vida e a própria experiência tornam-se um núcleo essencial de tematização e problematização – provoca não apenas o ressurgimento dos gêneros autobiográficos canônicos, mas a emergência de novas formas de subjetivação, como as histórias de vida, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, o chamado *reality painting*, as velhas e novas variantes do show – *talk show*, *reality show* –, os relatos de vida das ciências sociais e os novos tons da investigação e da escrita acadêmicas. A confluência e a articulação dessas múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa compõem o espaço biográfico contemporâneo – conceito com que Leonor Arfuch amplia a noção de Philippe Lejeune, ao considerar, além das especificidades de cada forma (como em Lejeune), sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática e seus usos nas distintas esferas da comunicação e da ação.

Os discursos híbridos são, assim, constituídos pela contaminação da autobiografia pela ficção e vice-versa. Como desenvolve Silviano Santiago:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa. (SANTIAGO, 2007a).

Rafael Gutiérrez (2017) pontua que se trata de textos que se situam na fronteira entre o ficcional e o documental, experimentando permanentemente esses limites. Nestas formas híbridas recentes se observa, como dissemos, o desejo de produzir efeitos de realidade na ficção: o jogo permanente com a identidade “real” do autor é uma das estratégias usadas pelos textos para produzir esses efeitos de realidade. Tais efeitos também são produzidos, entre outros recursos, pelos paratextos que acompanham os livros e contribuem para a ambiguidade genérica que os caracteriza. A incorporação do registro ensaístico e de pesquisas históricas e/ou literárias, de fotografias, de cópias de documentos reais, assim como a presença do

discurso autobiográfico e de partes de diários também são estratégias usadas nas propostas recentes de textos híbridos para desestabilizar o seu estatuto marcadamente ficcional.

Assim, há uma mistura de gêneros, ou seja, a presença em uma determinada obra de registros de escrita que não se vinculam exclusivamente a um só gênero literário, obra que parece, a princípio, localizada em um lugar incerto e ambíguo, pois se apropria intensivamente de recursos do ensaio e da autobiografia, fazendo também um uso literário do discurso histórico e do discurso da crítica literária:

Desiguais em sua riqueza, as obras deles são também diferentes pela forma e pela amplitude dos processos de hibridização, mas todas elas marcam uma época, um momento da história literária em que a ficção do eu [*la fiction de soi*] ocupa os mais diferentes escritores, para constituir não tanto um gênero, mas talvez uma nebulosa de práticas aparentadas. (COLONNA apud SILVIANO, 2007).

Com a expressão “nebulosa de práticas aparentadas”, Vincent Colonna se refere ao exercício da autoficção – termo cunhado, em 1977, pelo crítico e romancista Serge Doubrovsky, que se sentiu desafiado por Philippe Lejeune quanto à possibilidade de haver um romance cujo protagonista tivesse o mesmo nome do autor. Doubrovsky, então, escreveu um romance em que o protagonista-narrador tinha seu próprio nome e assim criou o neologismo *autofiction* para qualificar sua obra *Fils*, definindo-a como “ficção de fatos e acontecimentos estritamente reais” (DOUBROVSKY apud GASPARI, 2004, p. 22-3). Doubrovsky e outros críticos vão considerar que o neologismo veio nomear uma prática que já existia. Hoje, já dicionarizado na França, o termo define práticas de autoescrita.

Luciana Hidalgo (2013) comenta que, no Brasil, as discussões acerca da autoficção influenciam as novas produções literárias, e a recepção de textos, em sequência ao semelhante processo ocorrido na França. Nesse contexto, em 2005, o escritor e ensaísta Silviano Santiago foi um dos pioneiros a apresentar seu livro de contos *Histórias mal contadas* como autoficção. Segundo o autor, ele já havia abordado, em obras anteriores, questões como experiência, memória, sinceridade e verdade poética, até o dia em que descobriu o neologismo de Doubrovsky. O termo, segundo ele, era conveniente para designar questões inscritas em seu projeto ficcional desde *Em liberdade*:

[...] fiquei alegremente surpreso quando deparei com a informação de que Serge Doubrovsky, crítico francês radicado nos Estados Unidos, tinha cunhado, em 1977, o neologismo autoficção [...]. Em suma, passei a usar como minha a categoria posterior e alheia de autoficção. (SILVIANO apud HIDALGO, 2013).



Hidalgo (2013) afirma que, para boa parte dos escritores, a teoria não tem a menor importância no instante da criação. No caso da autoficção, talvez o que realmente interesse seja a pulsão do eu, da expressão do eu, tão urgente que faz o autor ultrapassar todos os limites. Isto é, o neologismo parece avaliar os autores, mas o que os move e inspira, no fundo, em vários casos, é a urgência de sua situação pessoal e do registro desta, que em geral supera o puro depoimento:

Na autoficção brasileira, não por acaso algumas obras são romances-luto – outra coincidência em relação à autoficção francesa, já que, segundo Philippe Gasparini, temas como o luto e as questões de filiação são mais presentes do que a sexualidade, fazendo com que os "heróis" dos romances de autoficção na França sejam, em sua maior parte, os pais ou os filhos dos escritores. (GASPARINI apud HIDALGO, 2013).

*O filho eterno* pode ser interpretado como um romance-luto, no qual o protagonista – como afirmamos anteriormente – decide (ou é forçado a) rever sua trajetória pessoal e profissional a partir do nascimento do filho, diagnosticado com síndrome de Down, condição que desestabiliza o precário equilíbrio que sustentava a sua vida até aquele momento. Apesar do título-tema, o personagem focaliza predominantemente a si mesmo: a angústia de pai, a vida profissional sem saída, a doença do filho a jogá-lo no inferno mais íntimo. As declarações e entrevistas do próprio escritor evidenciam que Cristóvão Tezza assume a história pessoal, mas evita narrá-la na primeira pessoa, adotando a terceira pessoa, numa provável tentativa de distanciamento de si mesmo, a qual modifica o conceito original de *autofiction*, uma vez que, em *O filho eterno*, a autoficcionalização se efetiva em uma construção que emprega a terceira pessoa no processo discursivo. Por meio dessa técnica, Tezza consegue criar, em seu texto, um duplo ficcional, estabelecendo certa distância da experiência pessoal – a aceitação de um filho com síndrome de Down e a superação de seus conflitos iniciais, como pai –, conseguindo, assim, ter um olhar mais crítico e analítico sobre o vivido.

Em seu estudo sobre a autoficção, Philippe Gasparini considera ser necessário ultrapassar o critério da homonímia e admitir a existência de toda uma série de operadores de identificação entre o protagonista e o autor: a idade, o meio social, a profissão, as aspirações, etc. Ainda segundo Philippe Gasparini, o entusiasmo suscitado pelo termo autoficção despertou o interesse dos pesquisadores por uma categoria antes ignorada ou menosprezada, passando-se a estudar os textos contemporâneos como exemplos de autoficção.

Em paralelo, os escritores demonstram um interesse cada vez maior pela prática de escritas que trazem estratégias de hibridização e propõem pactos ambíguos: o leitor se pergunta, então, se está lendo um relato autobiográfico ou um texto ficcional; o leitor não sabe, portanto, se as experiências ali narradas podem ser atribuídas ao próprio autor.

Em meados do século XX, José Lins do Rego reescreveu, com *Meus verdes anos* (1956), o mesmo livro que já havia composto – *Menino de engenho* (1932) –, agora “sem a moldura conivente de ‘romance’” (SANTIAGO, 1982, p. 33). Quanto ao livro de memórias *Meus verdes anos*, o próprio autor, na abertura do livro, afirmou:

Chamei de verdes anos os tempos da minha primeira infância. E em livros de memórias procurei reter tudo o que ainda me resta daquela “aurora” que para o poeta Casimiro fora a das saudades dos campos floridos, das borboletas azuis. Em meu caso as borboletas estiveram misturadas a tormentos de saúde, a ausência de mãe, a destemperos de sexo. (...) O neto de um homem rico tinha inveja dos moleques da bagaceira. (...) Sempre fui um menino criado pelo avô, assim como um enjeitado, apesar de todas as grandezas do avô. A vida no engenho não me libertou de certos medos. A asma fez de mim um menino sem fôlego para as aventuras pelo sol e pela chuva (REGO, 1997, p. 3).

Ora, a vida de “menino de engenho” lembrada pelo narrador-personagem Carlinhos no romance de mesmo título (*Menino de engenho*) – um dos livros de memórias a que se refere José Lins do Rego na passagem acima transcrita – é marcada pela perda da mãe; pelo cotidiano no engenho do avô, em que passou a infância; pela doença, o “puxado”, “moléstia horrível que me deixava sem fôlego, com o peito chiando” (REGO, 2010, p. 99-100); “pela lubricidade precoce e pela “promiscuidade selvagem do curral”.” (Idem, p. 57), além de muitas outras situações e cenas compartilhadas pelo menino Carlinhos (do romance *Menino de engenho*) e pelo menino Zezé, protagonista do livro *Meus verdes anos*, protagonista este que tem o mesmo nome do narrador e do autor, José Lins do Rego, inscrito na capa do livro – uma condição essencial e imprescindível da autobiografia, segundo Philippe Lejeune (1975/2008). Vale ressaltar que são nítidas as diferenças na composição das duas obras: o romance tem capítulos mais curtos, muito deles mostrando-se como “retratos” da realidade sócio-econômica do engenho; as memórias têm capítulos mais longos, nos quais predominam as sensações do menino, “relembradas” pelo narrador-memorialista, como se este se deixasse levar pelo curso das lembranças. Entretanto, sob essas diferenças estão – além muitos tormentos e poucas alegrias – experiências semelhantes, “rememoradas” nos dois livros. Uma delas é o prazer de ouvir histórias, assim descrito no romance *Menino de engenho*:

A velha Totonha de quando em vez batia no engenho. E era um acontecimento para a meninada. Ela vivia de contar histórias de Trancoso. Pequenininha e toda engelhada, tão leve que uma ventania poderia carregá-la, andava léguas e léguas a pé, de engenho a engenho, como edição viva das *Mil e uma noites*. Que talento ela possuía para contar as suas histórias, com um jeito admirável de falar em nome de todos os personagens! (...) As suas histórias para mim valiam tudo. (...) E as suas lendas eram suas, ninguém sabia contar como ela. Havia uma nota pessoal na modulação de sua voz (...). (REGO, 2010, p. 71).

No livro *Meus verdes anos*, a contadora de histórias também encanta o menino Zezé, fazendo-o esquecer, enquanto a ouve, os incômodos e a solidão provocados pela asma:

Faziam-me mal o vento, o sol, o mormaço. Os acessos me arriavam. Os ombros subiam e em vão procurava ar para respirar. Tudo se trancava para mim. Um piado de gato rompia de meu peito congestionado. (...) Quando a velha Totônia aparecia para contar as suas histórias de princesas encantadas, (...) a [sua] voz (...) enchia o quarto, povoava a minha imaginação de tantos gestos, de tantas festas de rei, de tantas mouras-tortas perversas. Tinha a velha um poder mágico na voz. (...) Tinha para mim um poder de maravilha tudo o que saía da boca murcha da velha Totônia (REGO, 1997, p. 42-3).

Além da vivaz contadora de histórias, outros personagens habitam um e outro livros, que, aliás, se iniciam com a lembrança dolorosa da morte da mãe. Em *Menino de engenho*: “Eu tinha uns quatro anos no dia em que minha mãe morreu. Dormia no meu quarto, quando pela manhã me acordei com um enorme barulho na casa toda. Eram gritos e gente correndo para todos os cantos. (...) vi minha mãe estendida no chão e meu pai caído em cima dela como um louco” (REGO, 2010, p. 26). No livro de memórias, a “primeira lembrança” (construída, em geral, pelos autobiógrafos, na abertura de seu relato), carregada de dramaticidade, também é a da morte da mãe, causada por complicações na gravidez (quando, em *Menino de engenho*, a mãe é assassinada pelo pai). Diz o memorialista:

Tanto me contaram a história que ela se transformou na minha primeira recordação da infância. Revejo ainda hoje a minha mãe deitada na cama branca, a sua fisionomia de olhos compridos, o quarto cheio de gente e uma voz sumida que dizia:  
- Maria, deixa ele engatinhar para eu ver.  
Pus-me a engatinhar pelo chão de tijolo e a minha mãe sorria e eu ouvia o choro convulso da minha tia e uma voz grossa:  
- Ela está morrendo.  
Aí tudo parou. O mundo da infância penetra em névoas espessas (...). (REGO, 1997, p. 5).

O que nos chama a atenção (e também despertou a atenção da crítica), nos dois livros aqui mencionados, não é apenas a semelhança entre as vivências dos dois protagonistas, mas a semelhança entre a repercussão dessas vivências no protagonista do romance (o menino

Carlos) e no personagem-menino que ganha forma nas memórias. Tal semelhança nos faz pensar que, no romance *Menino de engenho*, José Lins do Rego “ensaiou” a escrita memorialística que se sentiria mais autorizado a praticar nos anos 1950.

Com efeito, o decênio de 50 é o momento em que os escritores modernistas brasileiros, já canonizados e estabelecidos como modelos críticos, começam a escrever com mais frequência relatos autobiográficos, reavaliando o caminho percorrido: em 1952, Cyro dos Anjos publica uma primeira redação de *Explorações no tempo*, cuja versão ampliada sairá em 1963; em 1954, além de *Um homem sem profissão*, de Oswald de Andrade, é publicado o *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira; em 1956, é também a vez do já citado *Meus verdes anos*, de José Lins do Rego; em 1959, Augusto Frederico Schmidt publica *As florestas*. Ainda na década de 50, Graciliano Ramos, que já escrevera *Infância* (1945), oferece ao público, em 1953, as suas *Memórias do cárcere*. No final da década seguinte, em 1968, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade publicam, respectivamente, *A idade do serrote* e *Boitempo*; de 1970 a 1972, Menotti del Picchia edita *A longa viagem* (1ª e 2ª etapas); e, em 1976, José Américo de Almeida escreve *Antes que me esqueça*. Também na década de 1970 Pedro Nava começa a publicar suas memórias. É, portanto, na década de 1950 e em meio a tantos relatos autobiográficos, que um romancista como José Lins do Rego elabora as suas memórias da infância (*Meus verdes anos*), deixando (quase) evidente que o romance *Menino de engenho*, publicado em 1932, é uma obra ficcional com um forte teor autobiográfico: um romance autobiográfico, tal como o define Philippe Lejeune:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas em que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa): ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta graus. (...). Já a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada. (LEJEUNE, 2008, p. 25).

De modo semelhante, com a autobiografia *Um homem sem profissão* – Sob as ordens de mamãe (1954), Oswald de Andrade “revelava” ou insinuava que algumas das situações vividas pelo personagem João Miramar, do romance *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), haviam sido protagonizadas por ele mesmo, o escritor Oswald de Andrade. Esta semelhança quanto às vivências experimentadas pelo protagonista do romance e pelo narrador do relato autobiográfico se estreita ainda mais na parte de cada obra relativa à viagem à Europa: nessa parte, além de episódios e aventuras semelhantes, as duas obras têm

até mesmo passagens textuais coincidentes. Observemos, por exemplo, o fragmento 28, intitulado “Porto saído”, do romance *Memórias sentimentais de João Miramar*. Nesse fragmento, o personagem João Miramar “recorda”, com sua linguagem condensada e cheia de associações imagéticas imprevistas, a partida do porto de Santos, no início de sua viagem à Europa, a bordo do Martha:

Barracões de zinco das docas retas no sol pregaram-me como um rótulo no bulício de carregadores e curiosos pois o Martha largaria só noite tropical.  
A tarde mergulhava de altura na palidez canalizada por trampolins de colinas e um forte-velho. E brutos carregavam o navio sob sacos em fila.  
Marinheiros dos porões fecharam os mastros guindastes e calmos oficiais lembrando ombros retardatários.  
A barriga tesa da escada exteriorizou os lentos visitantes para ficar suspensa ao longo dos marujos loiros.  
Grupos apinharam o cais parado (ANDRADE, 2016, p. 30).

No livro *Um homem sem profissão - Sob as ordens de mamãe*, Oswald assim descreve o início da sua viagem ao continente europeu, a bordo do transatlântico (a expressão é dele) “Marta Washington”:

Parei do outro lado do tombadilho – o que dava sobre o mar. Vi, na palidez da tarde, o canal, as colinas verdes da costa e notei adiante um pequeno e velho forte.  
Desci para buscar meu casquete na cabina. Propus-me adivinhar os meus companheiros de viagem e finalmente parei para olhar a fila de trabalhadores que carregava.  
Eram cerca de cinquenta homens sujos e fortes, de camiseta e calça. Subiam curvados sob o peso dos sacos de café, por uma larga tábua que tremia, atiravam-nos ao porão do navio e repartiam para buscar outros no armazém aberto.  
Como o dia terminasse, encerraram o serviço. Marinheiros mostraram-se, fecharam os porões cheios, recolheram os guindastes aos mastros. Na ponte, apressavam-se os adeuses. Havia gente comovida. E calmos oficiais da marinha advertiam os retardatários. A escada de bordo foi ocupada pela descida dos visitantes. Depois os marinheiros a recolheram lentamente.  
Havia grupos de pessoas no cais já escuro. (ANDRADE, 1990, p. 71-2).

Embora componham cenas semelhantes – nas quais estão os carregadores do porto, o relevo de Santos, os visitantes que descem do navio, a movimentação do cais, enfim –, as duas passagens o fazem em linguagem diferente. Enquanto no romance, como dissemos, as metáforas se sucedem de modo inventivo e surpreendente, em seu livro de memórias, Oswald adota uma escrita mais fluente e prosaica, também representativa do dinamismo da cena no cais. Neste ponto da dissertação, importa destacar, ainda, que o romance experimental *Memórias sentimentais de João Miramar* tem um quê de autobiográfico, evidenciando “como são fluidas e pouco pertinentes as fronteiras entre discurso ficcional memorialista e o discurso autobiográfico no contexto brasileiro” (SANTIAGO, 1982, p. 33).

Os romances acima mencionados – aos quais se acrescentariam outros, como *O amanuense Belmiro* (1937), de Cyro dos Anjos, cujo protagonista vivencia etapas semelhantes às do próprio autor, tal como narradas na autobiografia *A menina do sobrado* (1979), etapas que incluem a dissolução do núcleo familiar, a transferência do interior para a capital mineira, o emprego público como amanuense – evidenciam que a prática do hibridismo ficção/autobiografia vem marcando a literatura brasileira há um bom tempo, como dissemos no início deste segmento.

Poderíamos dizer que o diferencial nos textos híbridos é o movimento contrário ao dos textos autobiográficos: na autobiografia, o movimento seria da vida do autor para o texto, enquanto na autoficção seria o inverso, do texto, da literatura, para a vida. Isso quer dizer que, na autobiografia, o narrador-protagonista é, em geral, uma figura pública que já alcançou prestígio, tornando-se “digno de uma autobiografia”. E, justamente por ser o autor uma figura pública, sua obra autobiográfica desperta interesse e curiosidade no público-leitor. O movimento da autoficção é outro (e essa distinção é fundamental para entendermos a autoficção). Os biografemas (termo barthesiano) estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si. Para Doubrovsky, a autoficção não seria nem autobiografia, nem romance. Nem um, nem outro. Ela se instauraria no entre-lugar, entre a autobiografia e o romance, e Doubrovsky lança mão da imagem de um torniquete para ilustrá-lo:

(...) um curioso torniquete se instaura então: falsa ficção, que é história de uma vida verdadeira, o texto, pelo movimento de sua escritura, se desaloja instantaneamente do registro evidenciado do real. Nem autobiografia nem romance, então, no sentido estrito, funciona no entre-dois, num afastamento constante, num lugar impossível e indescritível exceto na operação do texto. Texto/vida: o texto, por sua vez, opera numa vida, não no vazio. (DOUBROVSKY apud FAEDRICH, 2014, p. 31).

E, como os textos híbridos de autobiografia e ficção constituem uma tendência marcante no espaço biográfico contemporâneo, esta pesquisa se dedica à investigação e análise das estratégias de hibridização que se efetivam na ficção atual, mais precisamente na obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, que possibilitará o contato com a prática da autoficção. O que nos interessa não é confirmar se o que se narra corresponde ou não à vida de um sujeito real e ao mundo empírico de suas lembranças (o consagrado lugar comum de saber o quanto da vida real aparece nas ficções), ou, em termos mais normativos, se estaríamos no interior do gênero autobiográfico ou no terreno da ficção, mas a capacidade da escritura para tornar presente e fazer-nos experimentar um espaço indeterminado, que se nega

à estabilidade em categorias normativas de gênero, desestabilizando, por sua vez, nossas noções convencionais de sujeito e realidade.

O romance *O filho eterno* pode ser lido sob diferentes perspectivas. Trata-se da história de um homem em processo de amadurecimento, tal como um romance de formação, *Bildungsroman*; da história de um “homem de letras”, um revisor e escritor, sem sucesso profissional, repleto de conflitos existenciais, tal como um romance de introspecção, em que o leitor tem acesso à mente narrada e ao mergulho no eu profundo; da história de rejeição e aceitação do filho com síndrome de Down por parte do pai, ou seja, da dificuldade de aceitação do diferente; ou, ainda, da história de um pai, imaturo, que sofre com a notícia de nascimento do primeiro filho, e que potencializa esse sofrimento ao sabê-lo com a síndrome, tal como um romance autobiográfico ou, como preferimos, uma autoficção, já que a base do romance parte da experiência pessoal do autor. (FAEDRICH, 2014, p. 167).

## 2 O ESCRITOR CRISTOVÃO TEZZA

O catarinense Cristovão Tezza ingressou na Universidade de Coimbra, em meados da década de 1970, no curso de Letras. Trabalhou como professor de Língua Portuguesa na UFSC em 1984, e, morando em Curitiba, lecionou na UFPR, entre os anos de 1986 até 2009, quando se demitiu para dedicar-se exclusivamente à literatura.

Seus primeiros livros foram publicados entre 1979 e 1981: os contos de *A cidade inventada* e os romances *Gran Circo das Américas* e *O terrorista lírico*. Em 1985 publicou o romance *Ensaio da paixão*, mas foi apenas em 1988, com a publicação de *Trapo*, que o seu nome passou a ser reconhecido nacionalmente.

Em 1998, seu romance *Breve espaço entre cor e sombra* (Rocco) foi contemplado com o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional (melhor romance do ano); e *O fotógrafo* (Rocco), publicado em 2004, recebeu no ano seguinte o Prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor romance do ano e o Prêmio Bravo! de melhor obra.

Sua tese de doutorado (USP), *Entre a prosa e a poesia - Bakhtin e o formalismo russo*, foi publicada em 2002 (Rocco). Também na área acadêmica, Cristovão Tezza escreveu dois livros didáticos em parceria com o linguista Carlos Alberto Faraco (*Prática de Texto e Oficina de Texto*, pela editora Vozes), e há vários anos Tezza publica resenhas e textos críticos em revistas e jornais. Durante um ano, assinou uma coluna quinzenal no "Rodapé literário" da *Folha de S. Paulo*. De março de 2008 a novembro de 2014 foi cronista do jornal curitibano *Gazeta do Povo*.

Em 2006, assinou contrato com a Editora Record, que começou a relançar sua obra. Em julho de 2007 foi publicado o seu novo romance, *O filho eterno*, e, em sequência, foram reeditados, com novo projeto gráfico, *Aventuras provisórias* (2007, Prêmio Petrobrás de Literatura), *O fantasma da infância* (2007), *Juliano Pavollini* (2010), *O fotógrafo* (2011), *Trapo* (2018) e *Uma noite em Curitiba* (2014). O romance *Breve espaço entre cor e sombra* foi republicado, em edição revista com um prólogo do autor, sob o título *Breve espaço*, e foi publicado nos Estados Unidos pela *Amazon*.

Em outubro de 2010, a Editora Record lançou o romance *Um erro emocional*. Em setembro de 2011, saiu o livro de contos *Beatriz*. Baseada nesses dois livros, a Companhia de



Teatro Atores de Laura, do Rio de Janeiro, estreou em maio de 2013 a peça *Beatriz*, com texto adaptado por Bruno Lara Resende e direção de Daniel Herz.

Em agosto de 2012, foi lançado *O espírito da prosa - uma autobiografia literária*, um ensaio não acadêmico sobre o gênero romance, com traços autobiográficos. Em maio de 2013, saiu pela Editora Record a coletânea de crônicas *Um operário em férias*, com seleção e apresentação de Christian Schwartz, e ilustrações de Benett. Em abril de 2014, a Editora Record lançou o romance *O professor*, finalista dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura de 2015, e com traduções publicadas na Itália (Fazi Editore), Finlândia (Aviador) e Noruega (Solum). O romance *A suavidade do vento*, originalmente publicado em 1991, foi relançado pela Record, em edição revista e definitiva, com capa de Victor Burton, posfácio do autor e novo projeto gráfico.

Em março de 2016, saiu *A máquina de caminhar - 64 crônicas e um discurso contra o autor*, nova coletânea de crônicas, com seleção e apresentação de Christian Schwartz, e ilustrações de Benett. Em outubro do mesmo ano, é publicado pela editora Record o romance *A tradutora* (com tradução lançada na Noruega).

De abril de 2017 a abril de 2019, Cristovão Tezza assinou uma coluna quinzenal no caderno “Ilustrada” da Folha de S.Paulo. Em dezembro de 2017, Tezza lançou seu primeiro livro de poemas, *Eu, prosador, me confesso*, uma edição artesanal, com tiragem limitada (apenas 300 exemplares), da Editora Quelônio, de São Paulo. Em maio de 2018, a Editora Todavia lançou o romance *A tirania do amor*. Em junho, a editora Dublinense lançou *Literatura à margem*, uma coletânea de ensaios: são sete conferências de Cristovão Tezza apresentadas nos últimos dez anos em eventos literários. Também em junho, a editora Record lançou a edição comemorativa dos 30 anos do romance *Trapo*, com apresentação crítica de Beth Brait e posfácio do próprio Tezza, contando a história da produção do livro que o lançou nacionalmente.

### 2.1. A recepção inicial da obra *O filho eterno*

Cristovão Tezza publicou em julho de 2007 o romance *O filho eterno*. Romance este que atingiu positiva recepção crítica e concedeu ao escritor numerosos prêmios. Em dezembro de 2007, o romance *O filho eterno* recebeu o Prêmio da APCA (Associação Paulista dos

Críticos de Arte) de melhor obra de ficção do ano. Em 2008, recebeu os prêmios Jabuti de melhor romance; Bravo! de melhor obra; Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa (1º lugar); e o Prêmio São Paulo de Literatura, de melhor livro do ano. Em 2009, recebeu o prêmio Zaffari & Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo, como o melhor livro dos últimos dois anos. Em dezembro de 2009, *O filho eterno* foi considerado pelo jornal *O Globo* uma das dez melhores obras de ficção da década, no Brasil.

Em março de 2010, a tradução francesa de *O filho eterno* (*Le fils du Printemps*, Ed. Métailié) recebeu o prêmio Charles Brisset, concedido pela Associação Francesa de Psiquiatria. Philippe Forest já havia publicado dez anos antes da obra de Tezza o romance intitulado *L'enfant eternal* [*A criança eterna*], que relata o câncer e a morte de uma criança de quatro anos. Assim, Cristovão Tezza aprova a tradução como *O filho da primavera*, para que seu romance se diferenciasse claramente do de Forest.

O romance *O filho eterno* foi lançado na Itália, Inglaterra, Portugal, França, Holanda, Espanha, México, Estados Unidos, Austrália, China, Eslovênia, Dinamarca, Noruega e Macedônia.

Em 2011, a Companhia Atores de Laura, do Rio de Janeiro, montou uma adaptação teatral de *O filho eterno*, um monólogo com direção de Daniel Herz e atuação de Charles Fricks. A peça recebeu os Prêmios Shell de Melhor Ator e de Direção de Movimento; prêmio APTR de melhor ator; prêmio Orilaxé de melhor direção. A adaptação do texto foi de Bruno Lara Resende.

Em abril de 2012, *O filho eterno* entrou na lista dos 10 finalistas do Prêmio Internacional IMPAC-Dublin de Literatura. Em dezembro de 2016, a produtora RT Features, em parceria com a Globo Filmes e a distribuidora Sony, lançou *O filho eterno* em circuito nacional. A direção é de Paulo Machline, com os atores Marcos Veras, Débora Falabella e Pedro Vinicius nos papéis principais.

Sobre a obra em si, trata-se de um romance que revela a problemática, em plenos anos 80, de se ter um filho com a síndrome de Down e o futuro amadurecimento do pai em questão. “Um filho é a ideia de um filho; uma mulher é a ideia de uma mulher. Às vezes as coisas coincidem com a ideia que fazemos dela; às vezes não” (TEZZA, 2009, p. 14). “Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho” (TEZZA, 2009, 32). O livro revela diferentes aspectos do processo vivenciado pelo pai, desde a descoberta da

síndrome de Down do filho, passando pela etapa da negação, até, gradativamente, a tão esperada e chegada aceitação.

Tezza traz um personagem escritor e professor, sustentado pela esposa, e que comporta vários problemas pessoais, acabando por deparar-se com uma gravidez não planejada. O filho, em certo momento, seria uma esperança de mudança de vida, mas, quando a Síndrome é descoberta, o filho passa a ser a inesperada tragédia final.

Caso o leitor não tenha informações biográficas sobre o autor Cristovão Tezza, não lerá *O filho eterno* pensando nas motivações biográficas do relato, fator que não retira a qualidade textual da obra. Será, como dissemos anteriormente, a leitura de uma ficção. No entanto, para o leitor que identifique o viés confessional da trama, que seja inteirado o mínimo possível sobre a construção familiar do autor, sobre suas experiências de vida, sobre os títulos de suas outras obras, enfim, que saiba algo sobre o escritor Cristovão Tezza e encontre tais referências biográficas, dentre tantas, presentes na obra, será possível relacionar facilmente criador e criatura.

Desde o seu lançamento, o romance teve grande repercussão nos estudos críticos e literários do Brasil, sendo alvo de textos escritos em revistas literárias, jornais e trabalhos acadêmicos; também ganhou diversos prêmios literários, como dissemos. *O filho eterno*, publicado na categoria de “romance brasileiro”, apresenta, no entanto, um texto híbrido, que possibilita à crítica literária abordá-lo, como faz ao longo de sua história, de forma dicotômica: o autor e o narrador, o sujeito real e o personagem, o escritor e o protagonista, ou, ainda, quaisquer outros aportes críticos/analíticos que evidenciem e coloquem em tensão as semelhanças e dessemelhanças entre o escritor e a obra que ele escreve. Assim, o romance *O filho eterno* enriquece a discussão sobre a relação entre vida e obra, autobiografia e ficcionalidade.

Neste parágrafo, reunimos algumas apreciações do romance, divulgadas “no calor da hora”, em veículos diversos. Cadão Volpato, por exemplo, em agosto de 2007, no jornal *Valor Econômico*, afirmou: “*O Filho Eterno* é o livro da vida de Tezza. No sentido literal e no sentido literário. Ali, ele está inteiro, biográfica e artisticamente falando, mesmo que seja narrado na terceira pessoa” (VOLPATO, 2007). Sérgio Rodrigues, também em 2007, enalteceu a obra: “Acaba de sair o melhor romance brasileiro do ano – sim, em minha módica opinião e até o momento” (RODRIGUES, 2007). Irineo Neto, já se resguardando de afirmar, como o fez Cadão Volpato, que se tratava do próprio Tezza, declarou que *O filho eterno* era “Um romance ‘brutalmente biográfico’ que narra a relação de um pai com seu primeiro filho,

com síndrome de Down”. E concluiu: “o livro do ano. Do tipo que precisa ser lido a qualquer custo, mais de uma vez, pelo maior número de leitores possível” (NETO, 2007). O poeta e jornalista Ney Reis, por sua vez, ironizou: “Narrativa na terceira pessoa - como se fosse possível algum distanciamento no relato autobiográfico” (REIS, 2007).

Ainda “no calor da hora”, o escritor Silviano Santiago, com sua costumeira argúcia crítica, disse que “não há que descartar a coragem na investida do romancista nem a tragédia que se abate sobre o casal depois da ansiedade que recobre os dois primeiros capítulos do livro. Há, sim, que ler com maior cuidado a prosa do autor catarinense, hoje curitibano, prosa que não se entrega ao leitor como simples documento de vida” (SANTIAGO, 2007b).

Independente da forma de leitura, *O filho eterno* foi muito bem recebido, consagrado, e, arriscaríamos dizer, “eternizado”. Nos deparamos com um romance híbrido, que tem como estratégia misturar a ficção com aspectos biográficos, sem apresentar o pacto autobiográfico proposto por Philippe Lejeune. Cristovão Tezza confere novas possibilidades às escritas de si, redimensionando o papel da memória no presente da narrativa, inserindo vivências similares às da própria vida no contexto de sua criação literária.

A este respeito, Anna Faedrich (2014), para pensar sobre o “impulso autoficcional”, perguntou aos seus entrevistados, dentre eles Cristovão Tezza, sobre o que leva um escritor a escrever sobre si mesmo através da ficção. Tezza, então, respondeu:

Sinceramente, não sei. No meu caso, esse impulso aconteceu tardiamente, com *O filho eterno*, depois de mais de dez livros publicados. E acho que já esgotei o material biográfico para a minha ficção. Posso dizer, retrospectivamente, que escrevi sobre a minha experiência porque ela não era mais “traumática”; era apenas uma memória a ser trabalhada literariamente. De certa forma, foi um desafio quase que mais literário que existencial – o tema do filho especial é um convite para todas as cascas de banana sentimentais que a ficção tem à disposição. No sentido pessoal, senti um certo impulso de enfrentar o acontecimento mais importante da minha vida. Eu começava a sentir uma espécie de covardia por jamais ter tratado do assunto. (TEZZA apud FAEDRICH, 2014, p. 40).

Cristovão Tezza declarou que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, por meio de um discurso confessional, em que trata da história de um pai e do nascimento do seu primeiro filho, Felipe, com síndrome de Down. Entretanto, para operacionalizar a escrita ficcional, optou pelo uso da terceira pessoa. Declarou ainda o autor que essa foi “a grande chave técnica do livro porque não me envolvi. A terceira pessoa me deu liberdade para lidar com o narrador. Eu trabalho escancaradamente com dados biográficos: eu tenho um filho com síndrome de Down e esse é o tema central do livro” (TEZZA apud FAEDRICH, 2014, p. 174). A “chave técnica” mencionada por Tezza possibilitou o seu distanciamento com relação

ao personagem-protagonista, permitindo-lhe reescrever/inventar a “própria história” sob uma perspectiva que ultrapassa o âmbito pessoal.

### 3 QUEM É ESSE PERSONAGEM?

A obra *O filho eterno* apresenta um personagem inominado, indicado sempre como “pai”, “ele” ou “escritor”. Este capítulo procura elaborar uma espécie de “biografia” (não cronológica) desse personagem, uma vez que ele se protagoniza ao longo da narrativa, repassa e organiza a própria vida. “Vida” esta que apresenta elementos que coincidem com episódios da vida do autor. Os capítulos de *O filho eterno* não são enumerados, mas são demarcados. Fizemos aqui uma sequência numérica para melhor localizarmos os comentários no texto.

O primeiro capítulo (páginas 9 a 17) apresenta o personagem como um homem de 28 anos de idade, com uma magreza semovente e distraído, que – parece – ainda não começou a viver, não tem nada e não é ainda exatamente nada, sustentado pela mulher há quatro anos, sem emprego, um predestinado à literatura, que vive à margem. No entanto, este homem será pai e tal fato lhe dá uma certa esperança de renovação: ele seria tão novo quanto o filho e também estaria nascendo de novo. Na sala de espera do hospital, preenche a ficha e sente dificuldade com o espaço profissão:

Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atafulham a gaveta. Um gancho atávico ainda o prende à nostalgia de uma comunidade de teatro, que frequenta uma vez por ano, numa prolongada dependência ao guru da infância, uma ginástica interminável e insolúvel para ajustar o relógio de hoje à fantasmagoria de um tempo acabado. Filhote retardatário dos anos 70, impregnado da soberba da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída. É difícil renascer, ele dirá, alguns anos depois, mais frio. Enquanto isso, dá aulas particulares de redação e revisa compenetrado teses e dissertações de mestrado sobre qualquer tema. A gramática é uma abstração que aceita tudo. Desistiu de ser relojoeiro, ou foi desistido pela profissão, um dinossauro medieval. (TEZZA, 2009, p.12-3).

Ainda à espera do filho, ele sente a euforia do pai nascente; sente-se um otimista, acredita que o nascimento do filho o tornará um homem de respeito. E declara, com certa ironia, que ser um pai sempre dignifica a biografia. Tem a certeza de que será um pai excelente. Gosta de ficar sozinho, como uma boa defesa, e se declara como alguém completamente desprovido de religião. Percebe-se como um poeta marginal, que conseguiu publicar nacionalmente um romance juvenil encerrado na primeira edição, mas “sente que aquilo não é a sua literatura” (Idem, p.15). Naquele momento, o personagem havia terminado o livro *O terrorista lírico*, e lhe parece que alguma coisa melhor começava ali, ainda informe.

Ele havia começado a escrever outro romance: *Ensaio da Paixão*. Já se mostram, nesses dois títulos, “operadores de identificação” com obras do próprio autor, Cristovão Tezza.

O curto segundo capítulo (páginas 19 a 21) mostra a preocupação do personagem com a perda da liberdade, pois não estará mais sozinho e, para ele, livre significa: sozinho. Lembra Rousseau como uma perspectiva de fuga: “O próprio Rousseau abandonou os filhos, ele se lembra, divertindo-se” (TEZZA, 2009, p. 20). No final do capítulo, a data do nascimento do filho é lembrada: madrugada do dia 3 de novembro de 1980.

No terceiro capítulo (páginas 23 a 26), já nascido o filho, o pai escolhe o seu nome: Felipe. Ao fazer uma caminhada para “organizar-se” diante de tantas sensações angustiantes, como a de que ele não poderia voltar à condição anterior à do nascimento do filho, o protagonista reflete que “muitas vezes parecia que não havia volta, e sempre houve” (TEZZA, 2009, p. 25). Motivado por essa reflexão, ele lembra a sua adolescência absurda, cheirando alucinógenos nas praças de Curitiba: “Uma vez, o zumbido permaneceu por dois dias, e ele, sem pai, só pelo susto, decidiu parar. Sim, ele conseguiu parar porque não era um menino de rua: aos 15 anos tinha uma boa escola, casa, mãe, família – e um desejo de virar o mundo do avesso” (TEZZA, 2009, p. 25). Agora, pensa, “ele está do lado certo do mundo”, o que o leva, ironicamente, a enxergar-se como “um homem do sistema”.

O capítulo seguinte (páginas 27 a 32) – que é aquele no qual ele terá a notícia da síndrome de Down que acomete seu filho – se inicia de modo incisivo: “A manhã mais brutal de sua vida começou com o sono que se interrompe (...)” (Idem, p. 27). Num procedimento que vem se repetindo desde o início do relato, o da (auto)caracterização, o personagem, ainda no início do capítulo, quando está às voltas com a intensidade do nascimento do filho e com as pequenas estranhezas que acompanham aquele momento, define-se como “só um homem desempregado e [que] agora tem um filho” (Idem, p. 27). Diante dos gestos rituais e previsíveis, tanto dos pais quanto dos familiares, deseja ir para casa de uma vez e reconstruir uma boa rotina, na perspectiva de que voltará à escrita de *O ensaio da paixão*: são tentativas, ele mesmo esclarece, de escapar daquele mundo provisório no qual está mergulhado. Outra dessas tentativas é a de “pensar nesse dia literariamente, como um renascimento”, o que o leva à formulação de que “ele ainda não entende absolutamente nada, mas a vida está boa. Ainda não sabe que agora começa um outro casamento com a mulher pelo simples fato de que eles têm um filho. Ele não sabe nada ainda” (TEZZA, 2009, p.29).

Ao ser informado pelos médicos sobre a síndrome de Down do filho, o pai se depara com o abismo: “Isso é pior do que qualquer outra coisa, ele concluiu – nem a morte teria esse

poder de me destruir. A morte são sete dias de luto, e a vida continua. Agora, não. Isso não terá fim” (TEZZA, 2009, p.31). A partir disso, o pai apresenta uma multiplicidade de sensações, desde o ódio, a vergonha até mesmo a recusa à paternidade de uma criança Down, ele não consegue olhar para o filho e, como sempre, está sozinho.

No quinto capítulo (páginas 33 a 38), podemos perceber um dos raros momentos de entrega emocional desse personagem: “No silêncio com a mulher e o filho, viu-se chorando, o que durou pouco” (TEZZA, 2009, p.33). Ele pensa ser necessário dizer algo, mas nunca sabe o que dizer, e, a propósito, relembra o seu discurso na formatura do ginásio. Neste capítulo, o pai sente uma grande esperança de liberdade e salvação com relação à situação/condição que está vivendo: relembra a informação, contida no trabalho que ele havia revisado sobre a síndrome de Down, de que as crianças com a trissomia do cromossomo 21 morrem cedo; às vezes é uma questão de horas. Com a esperança da precoce morte de seu filho, parecia ao personagem que a vida inteira voltava ao normal. Depois de lembrar-se de que não há velhos mongolóides, ele afirma que também não se veem mongolóides na multidão, o que o leva a concluir: eles não existem. Corroborando a sua conclusão, ele lembra que não há mongolóides na história. E enumera algumas grandes obras literárias e filosóficas – outro procedimento frequente do personagem, o de recorrer ao universo da literatura para expressar suas dúvidas e angústias – nas quais não há mongolóides: os diálogos de Platão, as narrativas medievais, o *Dom Quixote*, a *Comédia humana* de Balzac, a obra de Dostoievski, o *Ulisses* de James Joyce. Portanto, se seu filho não viveria muito, por que se preocupar? Nesse momento, o narrador diz:

Ele sempre foi um homem otimista. Alguém do século XX, ele sonhou, apaixonado pela técnica, entusiasmado pela ideia do prazer, fascinado pelas mulheres, atraído pela inteligência, mergulhado no mundo verbal, impregnado de duas ou três ideias básicas de humanismo e liberdade, um **pequeno Pangloss da província**, em rápida transformação (...). (TEZZA, 2009, p. 37, grifos nossos).

Mas logo o desânimo o imobiliza:

Eu não tenho competência para sobreviver, conclui. Não consegui nem um único trabalho na vida. Penso que sou escritor, mas ainda não escrevi nada. Tudo que tenho é um filho recém-nascido que deve morrer em breve. (...) mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida. (TEZZA, 2009, p.37-8).

No capítulo seis (páginas 39 a 45), após mencionar a certeza do pai de que nada mais seria normal em sua vida, e, com essa certeza, a sua “angústia da normalidade”, o narrador dá



lugar a mais um dos movimentos retrospectivos do personagem, acompanhados de uma breve caracterização:

Ele nunca foi exatamente um homem normal. Desde que o pai morreu, muitos anos antes, o seu padrão de normalidade se quebrou. Tudo o que ele fez desde então desviava-o de um padrão de normalidade – ao mesmo tempo, desejava ardentemente ser reconhecido e admirado pelos outros. O que, bem pensado, é a normalidade absoluta, ele calcularia hoje. (...) A tentativa de se tornar piloto da marinha mercante, a profissão de relojoeiro, o envolvimento no projeto rousseauiano-comunitário de arte popular, a dependência de um guru acima do bem e do mal, a arrogância nietzschiana e autossuficiente com toques fascistas daqueles tempos alegres (ele percebe hoje), enfim a derrocada de se entregar ao casamento formal assinando aquela papelada ridícula num evento mais ridículo ainda vestindo um paletó (mas não uma gravata, ele resistiu, sem gravata!), a falta de rumo, uma relutância estúpida em romper com o próprio passado, naufrago dele mesmo, depois o curso universitário com a definitiva integração ao sistema, mas nenhuma de suas vantagens, desempregado indócil, escritor sem obra, movendo-se na sombra ensaboada de seu bom humor – e agora, pai sem filho. (TEZZA, 2009, p. 40-1).

Nesse capítulo seis, as angústias do personagem centram-se em torno da “anormalidade” do filho – a vergonha por ela provocada, por exemplo – e do caráter inexorável dessa anormalidade. Como escapar dessa condição, desse “destino”? A menção à vergonha por ele sentida o leva a considerar que havia algo errado não com o filho, mas com ele mesmo, e que a mulher tinha razão ao dizer que ela tinha acabado com a vida dele, conclusão que o faz sentir-se “misteriosamente mais tranquilo” (Idem, p. 45). Antes, o pai havia se lembrado, em pânico, do seu poema “O filho da primavera”, que ele entregara para ser publicado, publicação que ele precisava impedir, não querendo que o texto soasse como um poema meloso para um filho retardado.

No sétimo capítulo (páginas 47 a 55), temos a presença do irmão do protagonista, que encontra um dos dez poemas que o jovem poeta (agora pai do Felipe) havia escrito anos antes, numa pensão em Portugal, em seus tempos de mochileiro. O poema apresenta versos do tipo “Tudo está em tudo” e “A natureza sabe o que faz”, o que leva o irmão a pensar no poema como um texto consolador, mas, diante do poema e da reação do irmão, o pai se irrita e não se agrada do que lê: “Nada aqui sou eu, disse ele, em voz alta. Isso é um simulacro de poesia; cada verso deixa o seu rastro à vista, num amadorismo elementar” (TEZZA, 2009, p. 50). Nesse momento, ao refletir criticamente sobre o próprio poema, o personagem, junto às referências literárias de que se serve, faz, mais uma vez, uma rápida (auto)caracterização, dizendo nunca ter assistido a uma missa inteira na vida, não saber latim e não ser leitor da Bíblia, sofrendo de um anticlericalismo atávico. Nunca leu Virgílio inteiro, não compreende T. S. Eliot, alguém incompreensível para ele. Possui um orgulho, um sentimento de

superioridade, o qual deseja manter intacto. Relembra os tempos na Biblioteca de Coimbra, no período em que estudou em Portugal, em plena Revolução dos Cravos. Em contraste com o seu orgulho – que ele, em sua tendência literatizante, chama de “consciência luminosa do próprio destino, como o dos gregos” –, atinge-o a sensação das próprias irrealizações:

E o que ele tem? Nada. Vive às custas da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobreviver, o que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs para recomeçar no dia seguinte e assim até o fim dos dias, pequeno **Sísifo do Vilarejo**. (TEZZA, 2009, p. 53, grifos nossos).

O oitavo capítulo (páginas 57 a 61) é preenchido pela esperança do pai quanto à possibilidade de uma cardiopatia no filho, que ele denomina, entre outras expressões, de “ogro estúpido”. A perspectiva, com a qual ele sonha, é a de que o filho possa ter um problema no “pequeno coração inútil” e, em consequência, não sobreviver. No entanto, não há nada de errado com o coração do Felipe.

No nono capítulo (páginas 63 a 66) temos a presença do escritor como aquele que busca, na escrita, um refúgio:

Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever. Refugiado nesse silêncio, ele volta à literatura, à maneira de antigamente. Uma roda de amigos – o retorno à tribo – e ele lê em voz alta o capítulo quatro do *Ensaio da Paixão*, que continua a escrever para esquecer o resto. (TEZZA, 2009, p.63).

Ele afirma não escrever sobre a sua própria vida, mas sobre outras coisas. Declara, inclusive, que em nenhum momento, ao longo de mais de vinte anos, a síndrome de Down entrará no seu texto. Além disso, neste capítulo temos a continuidade de recusa ao filho, o pai diz não estar condenado a nada, podendo fugir quando quiser para os Estados Unidos e trabalhar como varredor, pois já fez isso na Alemanha.

O capítulo dez (páginas 67 a 72) se diferencia por apresentar o início da construção de uma ideia de filho, começando a se instaurar a sombra da paternidade. O pai acredita que o problema não é o filho; o problema é ele, sendo ele o necessitado por uma avaliação, não a criança. Enquanto reflete sobre a própria condição – a de um pai com um “não-filho” nas mãos e que precisa iniciar um programa de estimulação precoce com o menino –, o personagem se lembra do escritor Horace McCoy, identificando-se, momentaneamente, com “o desejo de exclusão na conta da piedade” (TEZZA, 2009, p. 68) que o romance tematiza. Ao chegar à cidade de São Paulo com a esposa e o filho, para uma consulta de avaliação do

menino, o pai fica dividido entre a atração pela cidade e o desejo de “ficar de cócoras (volta-lhe a imagem clássica do Jeca Tatu de Monteiro Lobato) picando fumo acocorado no chão (...)” (Idem, p. 69). Vale destacar que, enquanto lida com as decisões práticas relativas ao filho, o pai reflete sobre as suas experiências; relembra episódios por ele vividos; e “teoriza” sobre experiências, vivências e percepções, num movimento incessante de autorreflexão e autoavaliação.

No capítulo onze (páginas 73 a 77), o pai se entusiasma com um programa completo de estimulação precoce para o filho no Rio de Janeiro, a ideia lhe parece boa por se tratar de um curso completo, gosta das coisas com começo, meio e fim, como a vida, e de preferência nessa ordem, mas nada pela metade. Temos a informação de que tanto o pai, quanto a mãe nasceram no ano de 1952. Nos primeiros dias da volta para casa com a criança – dias duros, angustiantes –, o pai, enquanto aguarda uma definição a respeito do programa de estimulação no Rio de Janeiro, tem uma rotina demarcada: de manhã vai às aulas do curso de letras, que não gosta, mas acredita precisar de um diploma para sobreviver; à tarde escreve mais uma ou duas páginas de seu livro e; à noite sai, vai aos botecos beber cerveja e conversar, quase nunca sobre o filho. Assim, fica longe da criança tanto quanto possa. Numa manhã, ao caminhar pela cidade, o protagonista relembra a sua adolescência em Curitiba, aos 15 anos imaginava-se dono dos próprios passos, a memória lhe devolvendo imagens de anos atrás, como se elas dissessem algo, ou tivessem algo urgente a dizer; segue divagando pela rua, sentindo que não há mais retorno em sua vida, o corpo está exigindo o choro, que alguém percebe acontecer, e isso lhe dói: “Dá meia-volta, pega outra rua, e outra, mas todas não levam a lugar nenhum” (TEZZA, 2009, p.77).

No capítulo seguinte (páginas 79 a 84), a paisagem do Rio de Janeiro à beira-mar (o ano é 1981) desperta no pai as memórias do seu tempo de quase marinheiro. Também se recorda, ao refletir sobre o poder do tempo e de que nada do que não foi poderia ter sido, do período de 1972, o qual participou de um festival de teatro em Caruaru e voltou de carona em um caminhão com seu amigo, convivendo naquela viagem com operários e retirantes. Retornando ao ano de 1981, o pai, com o “acaso” que está no colo da mãe, participa do programa de estimulação para crianças com Síndrome de Down, mas não deseja estar ali:

Ele preferia estar em casa, fumando um cigarro e escrevendo o seu livro, que fala de outras coisas, muito mais importantes do que esse pragmatismo que, para onde quer que olhe, se deixa envolver não por um sentimento de humanidade, mas de religião, essa pequena e pegajosa transcendência dos dias (...) não consegue conter o choque,

e, lá, na última camada da alma, a certeza de que até o fim dos tempos será esse o seu mundo, e não outro. (TEZZA, 2009, p.82).

No décimo terceiro capítulo (páginas 85 a 93) temos a caracterização do escritor, mais especificamente do que ele viveu, da recusa adolescente ao “sistema”, da experiência do teatro comunitário, das concepções políticas legais e ilegais e das utopias avulsas e desencontradas. Ele cita Lamarck, Darwin e o *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, já citado antes. Também cita, recordando o seu passado na biblioteca da Universidade de Coimbra, os textos que leu – *O homem revoltado*, de Albert Camus e *A origem da tragédia*, de Nietzsche – naquele período em que viveu na Europa, na década de 1970, com pouquíssimo dinheiro e muita leitura, um marginal, uma legítima vocação de marginal.

No décimo terceiro capítulo o pai ainda está sob o efeito do choque que lhe causara, no final do capítulo anterior, a visão do “pátio dos milagres de deformações, braços que não obedecem, bocas que se abrem e não se fecham, olhos incapazes, rictus de desejos exasperantes que o gesto não consegue cumprir, dedos espalmados, sempre a meio caminho” (TEZZA, 2009, p. 83). Aludindo à reação do pai diante da “estética do horror” com que se deparara, o narrador (ou o próprio personagem, sob o pronome “ele”) refere-se ao pai como alguém delicado demais, ou ignorante demais, ou demasiado estúpido, ou irremediavelmente imaturo para a realidade simples. Entretanto, o pai começa a envolver-se com o projeto de estimulação proposto pela clínica, que, lhe parece, “emprende uma guerra e se vê como revolucionária” (Idem, p. 87). Contagiado, o pai-escritor se identifica com aquele projeto, para o qual parecem convergir momentos da sua vida inteira, como a recusa adolescente ao “sistema”, a experiência do teatro comunitário e as concepções políticas legais e ilegais, assim como as utopias avulsas e desencontradas em direção a um mundo melhor (“momentos” já citados no parágrafo anterior). É nesse contexto de entusiasmo com o tratamento do filho que o pai cita Lamarck e Darwin, assim como Aldous Huxley e seu admirável mundo novo (escrito desta forma, sem indicação clara do título do livro), em que o problema do filho não existiria. Enquanto escuta a palestra do diretor da clínica, o “pai do Felipe” divaga, lembrando-se de seu passado, apenas seis anos atrás, quando estava na biblioteca da Universidade de Coimbra, relembando também os autores que leu: Albert Camus e Nietzsche, como já havíamos afirmado. Referindo-se a esse tempo como os seus “anos de formação”, lembra-se de que viveu um ano na Europa, lendo bastante, mas com pouco dinheiro, como mencionamos no parágrafo anterior.

Ainda enquanto ouve a preleção do diretor da clínica, o pai continua a recordar o período vivido em Portugal, mais especificamente o seu cotidiano de jovem leitor e escritor:

Em 1975 dormia de dia e reservava a noite, madrugada adentro, até amanhecer, para ler e escrever, naquele sótão de Raskolnikoff – se levantasse súbito daria com a cabeça na viga do telhado. Rua Afonso Henriques, ele lembrou, no alto de Coimbra. Lá escreveu o seu poema-síntese, Rousseau e Marx na cabeça, Freud mais ou menos inútil no bolso do colete (...). (TEZZA, 2009, p. 91).

Ele também se recorda de, naquela época (em que ocorrera a Revolução dos Cravos), ter participado de uma passeata de bandeiras vermelhas nas ruas estreitas da Idade Média portuguesa, “uma Idade Média ainda viva” (Idem, p. 92). Ao lembrar-se de si mesmo carregando “uma bandeira ridícula”, vê-se como um comunista acidental, como Chaplin virando a esquina. O pai ainda recorda que, numa livraria em Portugal, roubou um livro de contos de Hemingway, com o qual se identificou (ou se identifica?), já que, como Hemingway, o pai também “foi um turista revolucionário” (Idem, 92). Como fica evidente nas passagens em que o pai relembra o período vivido em Portugal, são frequentes, na caracterização que faz de si mesmo nos seus “anos de formação”, as referências literárias, como Dostoievski e Hemingway. Esse recurso, tão comum nas autobiografias e memórias dos escritores brasileiros consagrados, será comentado num capítulo posterior.

No extenso décimo quarto capítulo (páginas 95 a 112) de *O filho eterno*, o “pai do Felipe” está às voltas com os incansáveis exercícios de estimulação do menino:

Várias vezes por dia, em sessões de cinco minutos, a criança é colocada sobre a mesa da sala, de braços. De um lado, ele; de outro, a mulher; segurando a cabeça, a empregada, uma moça tímida, silenciosa, que agora vem todos os dias. Três figuras graves numa mesa de operação. De braços, a face diante da mão direita, que avança ao mesmo tempo em que a perna esquerda também avança; braço esquerdo e perna direita fazem o movimento simétrico de lagarto, sob o comando das mãos adultas, que são os fios da marionete, quando a cabeça é voltada para o outro lado. (...). Os três se movem como autômatos, naquelas curtas sessões de cinco minutos quase que de hora em hora, quando ele interrompe o livro que escreve (...) e vai para a linha de produção de seu próprio filho. (TEZZA, 2009, p. 96-7).

Enquanto menciona a rotina dos exercícios, o pai se recorda do tempo em que viveu como imigrante ilegal, ainda em 1975, na Alemanha, a “mítica Alemanha dos livros que leu”: Goethe, Thomas Mann e Gunter Grass. Vivendo de um trabalho mecânico na lavanderia de um hospital, e continuando a ser um ótimo leitor, lembra-se de ter ido a uma livraria em Frankfurt, com milhares de livros escritos em alemão, e de ter reconhecido alguns nomes: John Steinbeck, Heinrich Boll, Scott Fitzgerald, Sartre, Dickens, Cortázar. Quanto aos

escritores brasileiros, encontrou três títulos de Jorge Amado, o que lhe causou um choque, conscientizando-o a respeito de sua própria condição de aspirante a escritor. Nesse capítulo, enquanto recorda os tempos vividos na Alemanha, o pai continua com os exercícios de estimulação do filho, ao mesmo tempo em que escreve o seu livro. Referindo-se à sua atividade de escrita, caracteriza-se como um eterno observador de si mesmo e dos outros, alguém que vê, não alguém que vive, alguém que se tranca no quarto para escrever, alguém que tem a viva sensação de que é escrito pelo que escreve, como se suas palavras soubessem mais que ele próprio. São constantes, aliás, os comentários sobre o livro que está escrevendo, no qual há um personagem que levita, numa sátira do realismo mágico. Junto ao “escritor” está, como dissemos, o “pai do Felipe”, que compõe uma carinhosa música para o filho, no esforço de construir a imagem de um pai, que ainda não encontra em si mesmo: “*Era um pitusco pequeninho bonitinho safadinho bagunceiro...*” (Idem, p. 98, grifos do autor). Portanto, nesse momento da trajetória do “pai”, ele está bastante comprometido com o seu filho e com o seu livro, como se pode observar na passagem que se segue:

Antes de sair de casa, o teste de Piaget – parece que tudo vai de acordo. *O Ensaio da Paixão* também vai bem, ele imagina. Seguindo o conselho de Hemingway em *Paris é uma festa*, que ele leu em Paris mesmo, percorrendo, caipira, os lugares especiais citados no livro, um por um, e gastando com parcimônia os marcos que ganhou na Alemanha (teriam de durar muito, ele sabia), ele sempre tenta interromper o texto que escreve num bom momento, com vontade de continuar imediatamente. O resto do dia estará povoado por aquele desejo – e no outro dia ele não sentirá a depressão de uma página em branco, de um momento de transição, de um bloqueio momentâneo. E nunca escreva demais no mesmo dia. Aliás, escreva pouco, ele se ouve dizendo – respeite seu leitor, se houver algum. Esse o problema: todas as regras do mundo e, aos 22 anos de idade, não escrever nenhuma página realmente boa. Nada. Não é hora ainda, ele se justifica, vassourão avançando tateante e cuidadoso sob as camas dos enfermos, empurrando penicos de aço. Chegará o dia. (TEZZA, 2009, p. 107).

Como a passagem acima demonstra, a narrativa desliza quase que imperceptivelmente do momento – o ano de 1980 – em que o pai está às voltas com o seu filho e com o seu livro para o ano de 1975, quando, aos 22 anos de idade, na Alemanha, o aspirante a escritor tem consciência de que não escreveu nenhuma página realmente boa. Quase no final do capítulo, o pai-escritor faz menção ao seu primeiro livro de contos, *A cidade inventada*, escrito no ano de 1975, e que o autor considera ruim, inacabado, imaturo e incompleto: “Viveu tanta coisa mas só escreveu abstrações e imitações de superfície, ele diria mais tarde sobre seus próprios contos. E agora esse filho, essa pedra silenciosa no meio do caminho” (TEZZA, 2009, p. 112). Podemos verificar que o título *A cidade inventada* coincide com o primeiro livro de

contos publicado de Cristovão Tezza, e, além disso, em entrevistas e na própria autobiografia literária do escritor (que será abordada neste trabalho, mais adiante), ele vai trazer caracterizações sobre o livro *A cidade inventada* bem próximas das expostas pelo pai em *O filho eterno*.

No capítulo quinze (páginas 113 a 123), referindo-se a algumas de suas sensações e vivências no pequeno sobrado em que a família foi residir, na periferia da cidade, o pai diz se sentir – ou se fazer de – um teimoso personagem de William Faulkner, obedecendo a algum chamado ancestral que não compreende, mas que precisa levar adiante. Sente-se em falso:

(...) ainda lhe deforma o senso o velho cordão umbilical do seu imaginário da infância, o pai que ele não teve, com o seu sonho rousseauiano – afastar-se dessa merda de cidade, refugiar-se fora do sistema, viver no mundo da lua, estabelecer as próprias regras, dar as costas à História. (TEZZA, 2009, p.114).

Ele cuida da casa, dá aulas particulares, faz revisão de textos e teses e escreve um novo romance: *Trapo*, embora ainda não tenha publicado o livro anterior (*O ensaio da paixão*). A mulher está grávida novamente, uma menina geneticamente normal e, com a imagem da filha, sente uma felicidade imensa na alma. O ano é 1982, e ele já está formado em letras e já lançou o livro *O terrorista lírico* – uma novela de que ninguém tomou conhecimento – e tenta publicar *Ensaio da Paixão*, o primeiro acerto de contas com a própria vida, antes do filho.

Durante muitos anos, já escritor conhecido, relutará em falar do filho – já não é mais, ele sabe, uma fuga, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso. (TEZZA, 2009, p.119).

No mesmo capítulo, o pai, sempre conduzido pelo narrador em terceira pessoa, confessa o seu desânimo e a sua preocupação diante do filho que, embora ativo, está ficando irremediavelmente para trás. Após afirmar que “é preciso romper a casca do medo”, referindo-se à exigência da coragem para aceitar as limitações do filho, o pai relembra a cena em que, quando criança, foi agredido pelo seu pai, por tê-lo desafiado, acabando por obedecer à sua ordem. O protagonista aprendeu, a partir daí, a dizer “não” sem voltar atrás, assim como desenvolveu técnicas de sobrevivência, para não levar outras lambadas. Relembra, então, como um exemplo de sua atitude de negação – da universidade e da vida no “sistema” – o período em que cursou a Escola de Oficiais da Marinha Mercante, no Rio de Janeiro, em 1971, perseguindo “o sonho de se tornar um Joseph Conrad – viajar pelo mundo e escrever

seus livros” (Idem, p. 120). Aproveitava os turnos de guarda para ler sobre tudo, desde o livro de marinharia até *Cem anos de solidão* e um ensaio de Karl Jaspers. Quanto a escrita, não se ateuve aos livros, mas fazia longas cartas de amor a uma namorada distante. O sonho da marinha não durou muito: ele desistiu da carreira, tendo a única certeza de que seria um escritor.

O pai pensa sobre o cansaço e sobre o esgotamento, sobre um fim de linha, sobre a dura sensação de incompletude de tudo que faz, no limiar de uma depressão que ele se recusa a aceitar, procurando uma saída sobre a falta de saída, sobre a derrota, justamente agora, quando ele tem uma filha normal, belíssima, e o filho não se intimida diante do mundo – a criança chega temerária à porta, que está trancada, ergue a mão até o trinco, e desajeitadamente tenta abri-la, numa sucessão inútil, mecânica, de golpes teimosos, ainda incapaz de perceber a hipótese abstrata de uma chave. (Idem, p.123).

O décimo sexto capítulo (páginas 125 a 131) se inicia com a lembrança dos tempos do personagem na Alemanha, de quando saiu do hospital de Frankfurt e foi parar num pequeno alojamento de operários em uma pequena cidade-satélite. Ali cada dia era uma luta, vivendo como boia-fria ilegal, tentando juntar dinheiro. Enquanto o pai recorda esse período de seus “anos de formação”, ele vê o filho avançar para a porta do fusca amarelo do pai, objeto de veneração do olhar da criança: “O pai vê da janela, fumando um cigarro. Volta-lhe a sensação de fracasso” (Idem, p. 127). A partir daqui as reflexões do protagonista se fazem enquanto o filho executa seus movimentos em direção ao banco do carro, estratégia que permite ao autor fazer convergirem os passos (e a “vida” do menino) e o “aprendizado” (como pai, como escritor) do pai. Diz, por exemplo, o pai: “O pai, nômade, chucro, já sonha em segredo com um horizonte de escape, eu não nasci quadrado, ele quase repete em voz alta o chavão idiota na quarta cerveja aberta, no bar, tarde da noite” (Idem, p.127). Em outra passagem, assistindo ao filho esticar o braço e elevar o corpo à altura do estribo do carro, e consciente de que o filho viveria sempre num presente absoluto, o pai pensa que ele também está em treinamento, já que fora mais uma vez recusado por uma editora. Pensa que ainda não é um escritor, mas que sabe dar nome às coisas – sua qualidade central, pois escrever é dar nome às coisas. A vida real começa a puxá-lo com violência para o chão, imagem com que ele se imagina no lugar do filho, tentando coordenar os seus movimentos:

Uma sucessão de fatos desencontrados: as viagens a Florianópolis para o mestrado que ele começa a fazer farejando algum futuro de sobrevivência e de transformação da vida, a crescente insegurança, o medo cada vez maior de enfrentar uma nova vida, dar um passo à frente, livrar-se de fantasmas. (TEZZA, 2009, p.130).



Lembra-se do primeiro momento em que o sonho acabou, com o fim da comunidade de teatro em que ele se sentia paternalmente protegido pelo guru. Pôs, então, em prática o ideário neomedieval de viver como um camponês, dessa vez sozinho, tornando-se relojoeiro na cidade de Antonina, onde vivia: “Platão não havia escrito que a República ideal teria 2.000 habitantes?”(Idem, p.131). Ele diz não entender o que estava pensando quando voltou da Europa em 1976: “Nada: um sonho movido a medo, de certa forma a mesma criança cabeceando para não enfrentar a vida” (Idem, p.131). Sobre as suas atitudes e decisões naquele momento, ele comenta:

Aos 23 anos de idade, segundo grau completo, leitor de Platão, Hermann Hesse, Drummond, Faulkner, *O Pasquim*, Huxley, Dostoiévski, Reich e Graciliano, com um livro de contos inéditos na gaveta – *A cidade inventada* -, coloca a placa recém-pintada na porta oitocentista de dois metros de altura, no centro de Antonina, Paraná, vai para trás do pequeno balcão, ajeita suas ferramentas, lentes e fornitureiras na mesa e aguarda, sentindo o frio na barriga de seu enfrentamento solitário no mundo, que algum dos 3.000 habitantes da cidade lhe traga um relógio para conserto. (TEZZA, 2009, p.131).

No começo do capítulo dezessete (páginas 133 a 137), que se inicia com a imagem do filho, que “finalmente subiu no banco do lado do motorista, escalando a montanha com a gana de um réptil” (p. 133), o pai não está bem: ele pensa estar em uma encruzilhada, com dois livros inteiros na gaveta e com os seus dois filhos. Sente cansaço, está com 30 anos de idade e tem energia de sobra, mas precisa decidir o que fazer da vida. No entanto, se sente dolorosamente incapaz de sobreviver. Mas precisa ganhar dinheiro. Pensa na perspectiva de se tornar professor, há um concurso em vista em Florianópolis. Ele está devendo o sobradinho em que reside com a família, os juros são altos e ele se recusa a pagá-los. Muda-se dali com a mulher e os filhos e empresta a casa vazia a um amigo com mulher e filha, até que os tirem de lá por não pagarem a dívida. A vida segue – página quase virada –, ele se torna professor em Florianópolis. Dando continuidade à cena que se iniciou no capítulo anterior, a do filho que tenta entrar no carro do pai – pano de fundo (no sentido literal) das reflexões e divagações do protagonista –, o menino finalmente alcança a direção do carro e descobre a buzina, começando a buzinar ininterruptamente. O pai tenta tirá-lo dali, mas não consegue, e, irritado, “bate no filho, uma, duas, três quatro vezes, e até que enfim o filho larga a direção e, indócil no colo do pai que se afasta dali com a rapidez de quem quer escapar da cena do crime, olha para aquele rosto, que continua sem sentido. O filho não chora” (Idem, p.137).

O capítulo dezoito (páginas 139 a 148), inicialmente, volta a focalizar o protagonista no período em que viveu em Coimbra. O então “escritor lúmpen de Coimbra” frequenta as

livrarias da cidade e assiste a filmes, até que, cansado da solidão, de estrangeiros e da própria Coimbra, ele retorna ao Brasil. Em seguida, o capítulo apresenta o personagem anos depois, e já como um funcionário do Estado. Pela primeira vez, aos 34 anos de idade, ele tem uma carteira assinada e recebe um dinheiro fixo no final do mês; ele se declara como, enfim, entregue ao “sistema”. O trabalho o obriga a viver longe da família, em outra cidade, por dois anos, encontrando-se apenas nos fins de semana: “O pai, sempre que pode, nos encontros mais raros desses dois anos, fala incansavelmente com o filho, verbalizando tudo o que faz, a todo momento” (Idem, p.142), com a ideia de que o menino possa absorver alguma semente da linguagem, como a boneca Emília do escritor Monteiro Lobato de sua infância. Mal começa a dar aulas e uma greve se arrasta por cem dias do último governo militar, período que ele aproveita para escrever mais um romance, *Aventuras Provisórias*, o livro mais rápido de sua vida – termina em quatro meses. Na outra cidade, ele praticamente esquece que tem o filho; o único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver, num momento em que “a única coisa que lhe sobra de sólido é uma carreira acadêmica que ele vai sentindo como mesquinha, miúda, irrelevante, sem saída, um gigantesco aparelho estatal de conhecimento, ironicamente consolidado pela ditadura” (Idem, p.145). Quanto volta para a família, segue com a rotina médica do filho, com as estimulações e as consultas com especialistas, e quase esquece que tem uma filha normal que precisa dele também.

No carro com a família, sente um desejo mortal de fugir e a angústia traz à tona a recordação da noite em que quase morreu esmagado pelo próprio carro: chegando bêbado em casa, desceu para abrir o portão e o carro se moveu com o freio de mão mal puxado; ele correu, tropeçou e caiu com uma perna dentro do carro e outra fora, sendo arrastado de costas no asfalto. A mulher – que não dirigia - pulou para o banco do motorista e conseguiu alcançar o freio com o pé. É interessante destacar, mais uma vez, não só neste capítulo, mas em grande parte da composição da narrativa, a intensa mesclagem de planos temporais; nessa mesclagem, o momento em que o protagonista enfrenta, entre outras situações, o difícil processo de desenvolvimento do seu filho, parece, por vezes, “congelado” ou fazer-se “em câmera lenta”, enquanto é trazida à tona alguma lembrança, na maioria das vezes motivada pela vivência do personagem naquele instante, outras não.

No décimo nono capítulo (páginas 149 a 159) o pai está de volta a Curitiba. Seu romance *Trapo*, seis anos depois de escrito, é editado em São Paulo por uma grande editora e tem uma boa recepção crítica. O protagonista é “agora” um homem perfeitamente integrado

ao sistema, e há uma ilusão de normalidade em curso, o que o impede de pensar mais detidamente no filho. O menino frequenta a mesma creche que a irmã e a normalidade da creche tranquiliza o pai, que ainda é incapaz de conversar com as pessoas sobre seu filho; ele sente vergonha, parece que o filho o diminui, e, no entanto, se sente mais inseguro que o filho, se define como um autista, que não pensa a respeito das situações. Felipe pratica natação e participa de competições, as quais o pai acompanha, e terminada a competição – em último lugar que seja –, Felipe comemora como um vencedor; o pai tenta explicar ao filho, pacientemente, que ele não venceu, mas o menino parece não compreender, e segue como campeão, completando seus gestos de vencedor com a exclamação de que é forte, sensação que o torna feliz. Em seu costumeiro procedimento de refletir sobre o que vive(m) – ele, o pai; o filho; às vezes, a esposa –, o personagem pensa na palavra “felicidade”, declarando ser “movido a alegria, um sentimento fácil na sua alma – tanto que às vezes se pergunta se o idiota não seria ele, não o filho, por usar tão mal suas habilidades e competências, em favor de miudezas” (Idem, p.155). O pai acrescenta, manifestando a sua habitual lucidez: “Para manter a alegria, entretanto, é preciso desenvolver algumas técnicas de ocultação da realidade, ou morreríamos todos” (Idem, p. 155). Assim, a ilusão de normalidade que a creche dá à família dura alguns poucos anos. Quando o menino está para fazer 8 anos, a creche começa a dar indícios de que ela, como instituição, talvez não seja mais a melhor opção para Felipe, indicando ótimas escolas especiais, mas o pai, em vão, reluta, inconformado com a ideia de que seu filho, no território que fora o seu durante algum tempo, é ali um “intruso”. No final do capítulo, o protagonista – culpando-se por talvez não ter feito tudo o que poderia ter feito por seu filho, obcecado como sempre fora pelo próprio trabalho –, pensa a respeito de suas limitações: “Eu não posso ser destruído pela literatura; eu também não posso ser destruído pelo meu filho – eu tenho um limite; fazer, bem-feito, o que posso e sei fazer, na minha medida” (TEZZA, 2009, p. 159). Num gesto que, no contexto, simboliza o seu comprometimento com o menino, o personagem, “Sem pensar, pega a criança no colo, que se larga **saborosamente** sobre o pai, abraçando-lhe o pescoço, e assim sobem as escadas até a porta de casa” (Idem, p.159). O emprego do advérbio grifado, tão distante dos adjetivos e expressões com que o pai se referira ao menino durante boa parte da narrativa, sugere uma sutil mudança na percepção que o pai começa a ter de seu filho, o que é comprovado no capítulo seguinte.

O vigésimo capítulo (páginas 161 a 169) nos preenche com a já possível visibilidade do sentimento de amor do pai para com o filho, pois, diante da situação em que Felipe

desaparece, o pai diz sentir a pior sensação imaginável na vida, um vazio que aumenta a cada segundo, o sentimento de abismo: “Só descobriu a dependência que sentia pelo filho no dia em que Felipe desapareceu pela primeira vez” (Idem, p.161). O pai procura pelo filho incansavelmente, e, durante essa procura, o pai se pergunta: quem sequestraria o seu filho? Divagando sobre a resposta a essa pergunta, o pai acaba por fazer uma espécie de perfil do menino, assinalando algumas de suas principais características e enfatizando o quanto o filho foi afetado pela transferência de uma escola para crianças normais para a primeira escola especial. No primeiro trecho transcrito a seguir, o pai, enquanto procura, “descreve” o filho:

A questão, o pai divaga, enquanto anda já desanimado, afundando-se na paralisia do pânico – onde se meteu esse filho-da-puta desse guri? -, é que ele não tem linguagem sofisticada a ponto de a alfabetização fazer sentido; ele não tem sintaxe, tempos de verbo, marcas sistemáticas de plural ou de gênero, nada. Ele tem apenas o domínio de palavras ou blocos de duas ou três palavras avulsas. (TEZZA, 2009, p.165).

Neste segundo trecho, o pai se refere ao choque vivido por Felipe:

Para o filho, talvez fosse mesmo insuportável reconhecer naquelas crianças que mal sabem falar, naqueles seres sem coordenação motora, que arrastam pernas, que ficam de boca aberta, que gritam sem razão, que sofrem acessos de teimosia inexpugnável ou de total alheamento – fosse mesmo insuportável reconhecer nelas o seu próprio grupo, os seus semelhantes, a sua tribo. (TEZZA, 2009, p.167-8).

Depois de mencionar que o menino, após alguns meses na nova escola, adaptou-se melhor a ela, passando, inclusive, a desenhar mais e de modo mais disciplinado, o pai (o personagem “ele”) relembra a própria infância e o período da adolescência, em que assumiu posturas absolutas e totalizantes. No final do capítulo, o “retorno” ao drama do desaparecimento de Felipe: “Aqui e agora: voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (Idem, p.169).

No vigésimo primeiro capítulo (páginas 171 a 181) a trama continua, o pai pensa em acionar a polícia, como única opção restante, mas sente uma resistência à polícia que o incomoda, apesar de imaginar que poderia ser um policial – “ele tem sonhos recorrentes de mudar de emprego, imaginando-se em atividades completamente diferentes das suas” (Idem, p.171-2). Enquanto se dirige à delegacia, o pai acaba lembrando de seu único encontro com a polícia, em 1972, na Vila Mariana, em São Paulo, quando pertencia ao grupo de teatro. Depois da procura e da lembrança, o pai se encontra em casa com a mulher, ambos tomados

de um fatalismo paralisante, até que um telefonema milagroso de uma vizinha dá um desfecho ao caso: “Dois soldados da PM encontraram o Felipe no pátio da universidade, próximo dali, brincando sobre um jipe sem capota, conversando sozinho, animado ao volante, vivendo o seu **teatro** autista” (TEZZA, 2009, p.175, grifos nossos). A efusão do encontro transborda uma afetividade transparente e o pai agradece comovido. Nesse capítulo, mais uma vez, a procura pelo filho provoca a lembrança da prisão, em 1972, com a trupe do teatro – lembrança antecedida pela expressão: “Contar sua vida”. Ao recordar/construir a cena, o pai se representa como um “candidato a escritor”, que precisa provar ao delegado que o grupo ao qual pertencia não era constituído de vagabundos, mas sim de atores.

No capítulo vinte e dois (páginas 183 a 194), depois de passados muitos anos, o pai sente ter entrado em um outro limbo do tempo, o qual, mesmo passando, parece estar sempre no mesmo lugar; o pai possui uma rotina, que transforma tudo na mesma coisa, mas há uma razão para isso: o fato de que o seu filho não envelhece, será um eterno Peter Pan, jamais terá autonomia para, por exemplo, sair sozinho de casa. Depois de ressaltar o talento de histrião do menino no palco, estimulado pelo professor de arte da escola, o pai recorda que, com uma filmadora caseira, fez algumas curtas gagues e mágicas primárias com o filho, num momento de diversão entre pai e filho, mas também uma oportunidade de o pai estimular o rapaz. Nos últimos vinte anos, o pai acompanha o avanço da tecnologia para estimular Felipe. Pensa que é preciso manter a criança permanentemente exposta à linguagem: a televisão, um antigo videocassete. Diante da evidência de que a televisão tem um poder de penetração e comunicabilidade que a literatura não tem, ele faz uma reflexão sobre a sua obra: “(...) todo aquele tempo de escrita e reescrita de livros que não existem, que não se publicam, que, publicados, não são lidos, e que enfim não vendem nada, numa inexistência poderosa e asfíxica” (Idem, p.193). Mais uma vez, portanto, a narrativa oscila entre a focalização do filho – em seu particular processo de desenvolvimento – e a do pai – às voltas com a sua obra e as suas angústias existenciais.

No vigésimo terceiro capítulo (páginas 195 a 201), Felipe faz desenhos que começam a chamar a atenção e o pai, observando-os, traz à memória os seus 16 anos de idade, quando confessara ao guru não entender nada de pintura e o mestre lhe recomendara o estudo, declarando ser a pintura fundamental para um escritor. “Agora vê o filho fazendo o mesmo que ele fazia: copiar, não quadros, mas o que parece a realidade” (Idem, p.196). Há, na passagem em questão, a apresentação da lembrança para a subsequente suspensão da mesma e a volta ao momento com o filho, lembrança e vivência com o filho que têm a mesma temática,

a pintura, o desenho. No entanto, tal conexão nem sempre acontece ao longo do romance, uma vez que o personagem “pai” vive divagando, ao acender o seu cigarro:

Eu sou o problema, ele diria a ele mesmo, um súbito desejo de acender o cigarro que abandonou por completo há mais de cinco anos (...). Ele não gosta de imperativos, nem mesmo para si próprio, ao espelho: ninguém me dá ordens. Um orgulho idiota, um pequeno teatro: passou a vida obedecendo, tentando se ajudar a alguma coisa que ele não sabe o que é. (TEZZA, 2009, p.199).

Seguindo a narrativa, vemos que uma única vez a escola reportou uma agressão de Felipe, um soco numa colega que o provocou, e, partindo disso, o pai se lembra de sua única agressão na vida, aos 12 ou 13 anos, quando deu um soco violento num colega que o ridicularizava frequentemente. O pai considera ter de viver mais que o filho para estar por perto em situações como essa: “(...) eu tenho de viver mais que meu filho, ele sonha, para jamais deixá-lo sozinho: só eu o conheço, ele se diz, sem perceber, inocente, a estupidez de suas palavras” (Idem, p. 201).

No capítulo vinte e quatro (páginas 203 a 210), a propósito da preocupação demonstrada no capítulo anterior, sobre “o sexo, para o Felipe”, o pai recorda os seus 15 anos de idade, nas férias de verão que passou na casa do mestre, em Antonina. Nessa viagem muitos acontecimentos se sucederam, como o momento em que pela primeira vez experimentou andar horas por uma cidade estranha, sentindo uma solidão se entranhar na alma, sensação que se repetiria muitas vezes nas andanças de sua vida. Além disso, se apaixonou: “(...) súbito apareceu Virgínia, (...) quase da idade dele, linda como uma porcelana, por quem se apaixonou instantâneo, prevendo num átimo uma vida completa até a velhice, talvez na ilha da Cotinha mesmo, cheios de filhos, vivendo à margem, como quem faz da vida, poesia” (Idem, 206). “Ele” experimentou pela primeira vez a *cannabis*: “(...) e ele de um golpe viveu a sensação perfeita de que estava morrendo, de que jamais escaparia daquele inferno físico, ironicamente no melhor momento de sua vida” (Idem, p.207). Assim, a viagem foi uma experiência de descobertas em sua vida, “Em menos de 24 horas vivera um ritual bruto de iniciação e saíra dele inteiro, fortalecido, agora habitante de uma irmandade, e já quase um adulto” (TEZZA, 2009, p.208).

De volta ao tempo “presente”, em 2006, o pai está com o filho, que veste a camisa do Clube Atlético Paranaense e diz que irá jogar com o time. O pai tenta explicar à “criança de 25 anos” que ele não pode entrar no campo para jogar, que é melhor ser apenas torcedor junto ao pai, e o filho aceita a sugestão.

O último capítulo do romance (páginas 211 a 222) se inicia com o ateliê de pintura que Felipe, a “criança eterna”, frequenta o dia inteiro: “Ele já tem um estilo, uma marca inconfundível que vem do desenho e passa à pintura; ele tem, nos limites de sua síndrome, uma visão de mundo, e seu trabalho a expressa” (Idem, p.212).

O pai inveja o filho, capaz de equiparar “artista plástico” com “astronauta” ou “jogador de futebol”, e esquecer de um e de outro no minuto seguinte; nada mais fácil, parece, que preencher um papel social. O pai sempre se recusou a dizer, fazendo-se humilde, que “escreve umas coisinhas”, o álibi de quem se desculpa, de quem quer entrar no salão mas não recebeu convite. Nunca foi esse o seu caso; sempre viveu debaixo de uma autonomia agressiva, beirando a sociopatia; e ao mesmo tempo por muitos anos teve vergonha de se afirmar, intransitivo, um “escritor”, e a angústia maior vinha do fato de, durante década e meia, não ter nada para colocar no lugar quando lhe perguntavam o que fazia na vida; dizer “eu escrevo” seria confessar uma intimidade absurda (...) até que se tornou professor, um trabalho, esse sim, que lhe pareceu realmente defensável, um trabalho que lhe valeu um suspiro de alívio, o álibi perfeito na vida – ele era, finalmente, alguém, e alguém até de alguma importância. (TEZZA, 2009, p. 213-4).

O pai pensa no lugar que ocupa, nesse alguém de certa importância em que se transformou; no homem que era e que parece ter mudado; lembra os momentos na ilha da Cotinga, os quarenta dias e as quarenta noites que se fundiriam com as subsequentes memórias da experiência na vida comunitária de alguns anos, quando voltou a Curitiba, feito um pequeno adulto. Ele calcula, em seu termômetro particular, que a vida na ilha teria sido um dos momentos de mais alta felicidade de sua vida.

Volta-se aos momentos com o filho e frisa o futebol como uma referência de maturidade para o menino, pois o futebol afirma uma noção de personalidade, ensina a lidar com a frustração da derrota, traz a noção de novidade, de fidelidade, e uma ideia de futuro, que é sempre imprevisível. O futebol também tem a qualidade da socialização e ainda promete uma pequena utopia: a alfabetização.

O futebol também propicia a cena final do romance, momento em que pai e filho estão juntos, se divertindo, torcendo, e, enfim, convivendo como, de fato, pai e filho: “(...) o jogo começa mais uma vez. Nenhum dos dois tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom” (Idem, p. 222).

Evidenciando o quanto é representativo o advérbio “saborosamente” empregado num capítulo anterior, para caracterizar o abraço do filho em seu pai, este reflete, no encerramento do romance:

Ele jamais fará companhia ao meu mundo, o pai sabe, sentindo súbita a extensão do abismo, o mesmo de todo dia (e, talvez, o mesmo de todos os pais e de todos os filhos, o pai contemporiza) – e, no entanto, o menino continua largando-se no pescoço dele todas as manhãs, para o mesmo abraço sem pontas. (TEZZA, 2009, p.221).

Assim, esse personagem inominado pode ser interpretado como um “eu” de Tezza que se projeta, reconfigurando-se, num “outro”, marcado pelo uso do “ele”, o qual redescobre formas de (se) escrever e de reinventar a própria vida.

É difícil responder à questão “Quem é esse personagem?”, por ser ele um inconstante, um homem à margem, um homem em processo de amadurecimento, que aos 28 anos não terminou o curso de Letras, é um relojoeiro, revisor, escritor, sem sucesso em seus livros, vive em meio a conflitos existenciais, rejeita o seu filho antes de aceitá-lo, muda de cidade, participa de uma comunidade de teatro, vive na Alemanha, estuda em Coimbra, divaga, acende um cigarro, para de fumar, torce para o time do Atlético Paranaense, torna-se professor, rejeita o sistema, se entrega ao sistema, consegue publicar seus livros e, finalmente, se entrega à paternidade.

É um homem que assume as suas limitações, um pai em constante processo de aprendizagem e de superação de si mesmo. As imagens do relato do nascimento do filho são intercaladas com as memórias e reflexões do personagem; o pai escritor analisa a sua própria trajetória, os momentos do seu passado e do seu “presente” – este dividindo-se entre o momento em que enfrentou a experiência do filho com Síndrome de Down e o momento em que o narrador “escreve”, registrando o que pensa “agora” o personagem. Assim, a imagem do personagem “pai” é construída em meio às suas recordações mais marcantes, desde a morte de seu pai e a conseqüente mudança da família de Santa Catarina para Curitiba. Esse resgate do tempo passado é marcado, muitas vezes, pela contraposição ou comparação com a sua vida em diferentes períodos e aos momentos de desenvolvimento do filho. Há momentos com o filho que são “congelados” ou desenvolvidos “em câmera lenta” para a exposição de divagações do pai ou de lembranças do mesmo – tal estratégia de composição do romance será abordada mais adiante.

Assim, o romance *O filho eterno* coloca em cena um personagem em formação como homem, pai e escritor, em busca de seu lugar de encaixe no mundo.



### 3.1 *O espírito da prosa: a formação do escritor e as reflexões do “criador crítico”* Cristovão Tezza

Em 2012, Cristovão Tezza publicou, pela editora Record, o livro *O espírito da prosa*: uma autobiografia literária, uma escrita de reflexão pessoal sobre a prosa romanesca a partir de sua formação como escritor, prosador. Este capítulo pretende evidenciar algumas etapas da formação do escritor, a partir de sua própria escrita, de modo a, com base nas informações fornecidas pelo próprio Tezza em sua autobiografia literária, identificar alguns “operadores de identificação” (GASPARINI, 2004, p. 25) entre o narrador de *O espírito da prosa* e o protagonista do romance *O filho eterno*. Mais do que contribuir para a identificação das semelhanças entre os dois escritores – Tezza, em *O espírito da prosa*, e o pai-escritor, em *O filho eterno* –, a autobiografia literária, ao expor as reflexões do romancista sobre a prosa romanesca e sobre o caminho por ele percorrido até exercitá-la com alguma segurança, ela (a autobiografia literária) expõe, justifica teoricamente e põe em discussão algumas das estratégias narrativas empregadas pelo autor no seu romance de 2007, ainda que este pouco seja mencionado na obra de 2012.

O autor inicia a autobiografia com a observação de que o seu texto não é um trabalho acadêmico, mas uma reflexão acerca da sua escrita e da sua trajetória como prosador. Ele traz, logo de início, a sua primeira sensação como romancista; os convites para escrever críticas, resenhas, crônicas e incontáveis entrevistas; a tradução de suas obras; e a sua gradativa aceitação, pelos jornalistas, pelos críticos e pelos professores, como escritor. Melhor: prosador, mas não romancista, já que este último “é uma coisa antiga, para determinada faixa de compreensão. A palavra romance não tem nenhuma precisão, especialmente entre nós” (TEZZA, 2012, p.10). Assim, o livro começa com as reflexões de Tezza sobre o momento em que se tornou escritor e como isso aconteceu:

Certamente não é muito, mas acrescentem-se aí alguns anos de prática, livros de ficção publicados (alguns antes mesmo que houvesse experimentado uma disciplina chamada “teoria literária”), dois ou três sucessos momentâneos (na escala brasileira), e nasce uma certa sensação de que sou romancista, o que é um lugar marcado em geral no mau sentido, se estamos no Brasil, mas que, somando tudo, confere uma certa ilusão de autoridade. (TEZZA, 2012, p.9).

Tezza revela que Mikhail Bakhtin é a sua referência essencial (o escritor catarinense defendeu a sua tese de doutorado sobre Bakhtin: *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o*

*formalismo russo*); em seguida, Tezza retoma alguns conceitos do teórico russo, uma vez que, para Cristovão Tezza, o plurilinguismo bakhtiniano é a essência do chamado “espírito da prosa”, é a condição que permite à linguagem do romance abarcar outras linguagens e gerar a confluência de vozes.

Já plurilinguismo, para Bakhtin, é uma categoria *literária*, os modos pelos quais a literatura, em alguns momentos da história e em alguns gêneros prosaicos, consubstancia o dialogismo da linguagem em formas sintática e semanticamente discerníveis. O plurilinguismo funde na mesma sentença vozes ativamente distintas, às vezes ressoando surdamente no discurso indireto livre das sociedades com nítida consciência das diferenças sociais, linguísticas e culturais. Plurilinguismo é um traço eventual, marcadamente histórico, da realização literária. (TEZZA, 2012, p.21).

Em *O espírito da prosa*, nas páginas iniciais, o autor declara que, quando aluno de Letras, tinha uma vaga ideia de que Bakhtin seria um pensador interessante, pela via da linguística e de certo marxismo. Então, começou lendo o segundo capítulo de *O discurso no romance* (1975), que trata da distinção entre o discurso no romance e o discurso na poesia; e, súbito, duas ou três frases o marcaram profundamente: uma em torno da definição da poesia – o poeta diz a verdade – e outra que concerne ao prosador como aquele que fala pelos outros, que não purifica seus discursos das intenções e tons de outrem:

De qualquer forma, interessa aqui, neste texto pessoal de formação que escrevo agora, a percepção desse intenso, belo e atraente espírito da prosa que, na minha cabeça, correspondia à, digamos, *realidade* (ou seja, como seriam *de fato* a prosa e a poesia). Troquemos pois a ideia de “iluminação” pela simples de “estalo”. Fica bem mais de acordo com a cabeça desarmada de quem, como eu, se sente desde sempre desprovido de sentimento religioso, místico ou transcendente, e desconfia, provinciano indócil, de todo espírito de pose. (TEZZA, 2012, p. 23).

Além da explanação sobre o “espírito da prosa” – um dos temas centrais da autobiografia literária –, é possível observar, no trecho acima, uma autodefinição presente em diversos momentos da narrativa de *O filho eterno*, quando o personagem inominado se (auto)caracteriza, também, como um homem desprovido de sentimento religioso.

Em *O espírito da prosa*, Tezza reflete sobre as motivações que levam alguém a escrever e sobre o momento em que um não escritor se torna um escritor – questão difícil e não universal, não havendo uma só resposta para todos os escritores. O autor conclui que o momento de decisão não será de natureza estética: “ninguém escolhe ser um poema ou se metamorfosear numa narrativa, embora esta seja uma metáfora poética recorrente” (TEZZA, 2012, p.26). Trata-se de uma escolha – decide-se ser escritor e assume-se esse risco –, mas de

uma escolha bastante específica, pois, segundo Tezza, enquanto outras escolhas já estão enquadradas em formas sociais já estabelecidas, “a escrita só faz sentido se abrir algum caminho novo para quem escreve e para quem lê” (Idem, p. 27). Logo a seguir, o autobiógrafo cita, de memória, uma frase de Roland Barthes: “*para o escritor, escrever é um verbo intransitivo*”, frase que é, por sua vez, problematizada por Tezza, uma vez que tal frase de Barthes supõe a autonomia da linguagem, sobre a qual o escritor catarinense afirma: “Nunca consegui aceitar essa passagem” (TEZZA, 2012, p. 27).

A proposta de Tezza, na autobiografia literária, é a de mergulhar no espírito da prosa a partir de si mesmo, de sua geração, da literatura que o formou e daquela que, naquele momento, lhe interessa. Referindo-se à escrita de sua autobiografia literária, o escritor afirma que, ao escrevê-la, ele se abstém de sua própria criação literária, para pensar a *criação literária*: “Isso é, sair do mundo da pura criação, se essa metáfora corresponde a alguma realidade, para a do observador, de bisturi na mão, diante de um objeto inanimado chamado literatura” (Idem, p.32).

Pensando “a partir de si”, afirma que um misto de infelicidade e esperança o levou a escrever, embora sem tal consciência na produção de sua primeira frase literária. Ele afirma que começou copiando formas de livros, em torno de seus 10 anos de idade, em 1962, em Curitiba, quando cortava folhas tamanho ofício em quatro ou mesmo oito partes iguais, e cobria as folhinhas com uma capa, costurando com linha e agulha a breve lombada para escrever histórias que copiava de seriados da televisão em branco e preto. Ficavam prontos, assim, os seus miúdos livros – ele gostava de copiar formas e de miniaturas. Como o escritor declara, sua paixão pelos livros começou pela imitação e as suas primeiras referências foram os livros de seu falecido pai, a coleção da *Revista dos Tribunais*. “Minha arte, se posso dizer assim, nasceu como construção de objetos que imitavam diretamente o mundo real, que, nesse simulacro, podia ser controlado” (Idem, p. 35).

Daí a dizer que nesse impulso de reprodução da realidade está a gênese do que se convencionou chamar realismo é um salto delirante, mas com certeza dirá muito de mim mesmo e do que de fato me atrai até hoje: as formas da realidade e os modos de percebê-la pelos caminhos exigentes da prosa. (...) A prosa como constituição de um ponto de vista único sobre o mundo, destinado a compreendê-lo, mas sabendo de antemão de seu fracasso – o que se quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras, que diga aos outros onde estou. (...) A consciência dos *outros* é um pressuposto absoluto do espírito da prosa, não apenas referencial, mas organicamente linguístico. A fissão não é mais apenas entre a realidade e as palavras, mas entre sujeitos. **O escritor tem de saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto não pode ser completamente a dele. Se essa separação se apaga, morre o prosador.** Na hipótese melhor, nascerá o poeta; na hipótese

comum, simplesmente retiramo-nos do mundo estético e nos fundimos com a vida. (TEZZA, 2012, p. 36-7, grifos nossos).

Mais uma vez mencionando a “outra voz” que o escritor faz falar no seu texto, o trecho acima deixa evidente que, para Tezza, na prosa romanesca, a escrita não se reduz à confissão. Por extensão, a literatura é um fato da cultura humana, um objeto contingente, ao sabor da história e dos valores de seu tempo. A literatura está no reino da cultura e o ato de escrever é um evento, não uma reprodução. “A ideia de literatura foi se moldando retrospectivamente em função da história, das condições sociais, da figura do escritor e do leitor, do papel da palavra escrita, das relações com o poder e assim por diante” (Idem, p.43).

O autor/autobiógrafo, ao repensar o momento em que decidiu pensar em ser escritor, diz, numa espécie de brincadeira mais ou menos séria, que, se algum adulto lhe pergunta como se tornar um escritor, a explicação é a de que uma criança que vive uma infância infernizada, a que se seguem infelicidades medonhas, que a desestabilizem, terá todas as condições de se tornar um escritor. No entanto, mais uma vez brincando, ele diz ter criado apenas uma metáfora, mas, como toda metáfora, com o seu fundo de verdade. E, ilustrando a sua metáfora, logo a seguir o autobiógrafo afirma, referindo-se ao ponto de origem de sua escrita, cinquenta anos antes:

Em tudo, o peso poderoso da família, talvez em grande parte determinante, mas não invencível. Aliás, foi contra ela que eu me movi em primeiro lugar. A decisão de escrever se consolidou ao mesmo tempo que percebi que eu tinha de sair de lá. Era quase que uma condição *sine qua non*. O gesto de escrever me arrancava de casa, como dois movimentos indissolúveis. (TEZZA, 2012, p. 51-2).

Se, a partir daquelas afirmações “mais ou menos sérias” do autobiógrafo acerca da origem do escritor, nos aproximarmos do personagem-escritor de *O filho eterno*, veremos um homem – como foi sugerido no capítulo “Quem é esse personagem?” – em conflito consigo mesmo, que se sente sem forças para sobreviver; um sujeito ainda em formação, não só como escritor, mas no sentido da própria busca de identidade e de um lugar no mundo; um homem que escreve como forma de escapar de sua realidade, de sua mulher, de seus filhos (em especial do filho com síndrome de Down), da docência.

Mais adiante, Tezza, na autobiografia literária, diz ter de controlar o impulso da imitação da realidade, do desejo de criar simulacros. Ele lembra o que teria sido a sua primeira motivação concreta para a escrita: a morte de seu pai, pouco antes de seus sete anos

de idade. Os problemas pessoais, para Tezza, são motivações da escrita: “sem problemas pessoais para enfrentar, para que serve a literatura?” (Idem, p.54). E acrescenta:

No ambiente que me formou como escritor, a pré-adolescência e a adolescência vividas nos anos 1960 (nasci em 1952), senti difusamente essas duas perspectivas, mais ou menos em choque: o mundo pessoal aflorando e querendo se afirmar, ou simplesmente tentando se reconhecer em algum espelho, ou ainda, menos altruisticamente, apenas desejando se ver melhorado pelo poder cosmético das palavras, que nascem ornamentais, a palavra como fuga e ocultação, *vejam que bonito sou*; e a urgência do mundo concreto (político, social, ideológico), exigindo um escritor que, também se ocultando em suas palavras, fale da sociedade para transformá-la: o texto como marreta. (TEZZA, 2012, p.54).

Além do comentário sobre as duas possibilidades de uso das palavras – num âmbito mais pessoal e narcísico ou numa dimensão social e transformadora –, verificamos no trecho acima que o ano de nascimento do escritor é o mesmo do personagem criado em *O filho eterno*. A respeito das palavras ornamentais citadas acima – “*vejam que bonito sou*” –, estas surgiram, para Tezza, primeiro como teatro. Ele se recorda de sua infância em Lages, encenando numa garagem para um grupo de vizinhos uma *performance* de cinco ou dez minutos; e, a propósito dessa lembrança, Cristovão Tezza alude à preocupação do escritor – com ele também, nos parece – com o receptor, com o que vão dizer ao lerem as suas palavras. Dessa preocupação nasce o desejo de querer agradar, que, para o escritor, é uma armadilha perigosa, pois não há um escritor que seja objetivo a ponto de realizar um processo consciente; assim, para o escritor solitário, o desejo de agradar é mais uma intuição narrativa que se mistura com uma intenção pessoal.

O autobiógrafo declara que a linguagem do escritor, à medida que amadurece, ganha uma inexplicável autonomia, tornando-se como que um duplo mental daquele que escreve. E ele exemplifica seu comentário exatamente com a escrita do romance *O filho eterno*:

Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que, forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o meu “estilo”, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí por que **não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional**. Exatamente o contrário do que ocorre neste momento. (TEZZA, 2012, p. 60-1, grifos nossos).

Na passagem grifada, o “criador crítico” – e, ao lado dele, o autor que comenta com liberdade o próprio romance –, mais uma vez, enfatiza o caráter ficcional de *O filho eterno*,

teor ficcional este criado por uma série de procedimentos, alguns dos quais serão abordados no próximo capítulo.

Ainda (re)construindo a sua formação como escritor, o autobiógrafo aborda o seu processo de criação: Tezza foi um datilógrafo precoce, tendo aprendido a datilografar com a máquina de escrever de seu pai, no início de 1966. Quando revelou o segredo à família, a mãe o levou para trabalhar em escritório de advocacia; ele, então, frequentava o colégio pela manhã e trabalhava à tarde. O narrador diz recordar-se nitidamente da sala, a qual (diz o narrador) aparece em seu livro *Trapó*, na cena em que o pai de Trapó se justifica ao professor Manuel. O escritório tinha pouco movimento, o que permitiu muita leitura no emprego: o jovem datilógrafo leu praticamente as obras completas de Júlio Verne e uma hagiografia de Lênin. Com metade do seu salário, comprava os seus livros em uma livraria comunista histórica da cidade, local em que adquiriu suas primeiras referências literárias e políticas, entre 1966 e 1967. Em pouco tempo passou a ler de tudo: *Recordação da casa dos mortos*, de Dostoiévsky, as obras de Tchékhov, de Machado de Assis, e, como autodidata que era, livros em francês para aprender a língua estrangeira. “Olhando daqui, percebo que, de fato, eu já era um escritor. Isto é, eu já havia tomado uma decisão de ser escritor; ou, dizendo de outra forma, sem saber eu já organizava cada passo da minha vida em torno da ideia de ser um escritor” (Idem, 66). Mas ainda não havia escrito nada, exceto alguns poemas e uma história policial que chegou a vender a alguns colegas na escola; também vendeu um conto de amor para um colega que queria presentear a namorada. Depois de dois anos de trabalho formal no escritório, pediu demissão; iria completar 16 anos e considerava o mundo grande o bastante para ficar preso naquela sala.

Nessa época, o jovem conheceu um guru chamado W. Rio Apa, que era um escritor de verdade, o primeiro que ele conheceu pessoalmente, e que iria exercer uma influência marcante em sua vida nos dez anos seguintes. Entrou, a partir da ajuda do guru, em um projeto comunitário de teatro. Aqui, o autobiógrafo relembra duas experiências também vividas pelo pai-personagem de *O filho eterno*: a convivência com o guru, que acompanha o autor da autobiografia e o protagonista do romance ao longo de sua vida, e a participação de “ambos” em um projeto comunitário de teatro. Além disso, na sequência da autobiografia, o narrador expõe a sua relutância ao ingresso na universidade: “declarávamos solenemente que pessoas como nós jamais pisariam o chão da universidade” (TEZZA, 2012, p. 71-2). E, a partir de tal recusa, o projeto de ser relojoeiro – recusa e projeto também apresentados em *O filho eterno* como situações vivenciadas pelo personagem “pai”, que entra tardiamente no

curso de Letras, apenas como necessidade de sobrevivência e não de escolha, e que passa pela experiência de ser um relojoeiro.

Quanto ao processo de escrita de Cristovão Tezza, no que diz respeito ao uso de tecnologia ou de manuscritos, diz o narrador da autobiografia: “Escrevi praticamente todos os meus livros prazerosamente à mão, em folhas finas amarelas, até 2005. Quando comecei a tatear a forma que teria *O filho eterno*, entreguei enfim o meu momento de criação à rapidez do computador, em outra viagem sem retorno” (TEZZA, 2012, p. 79)

Ainda refletindo sobre a condição de ser um escritor, o autobiógrafo afirma que o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém que tenta recuperar pela escrita a sua alma. Retomando sua trajetória, o narrador diz que redigiu algumas peças de teatros, entre elas o *Monólogo do amanhã*, que o colocou em contato com Caio Graco, da editora Brasiliense e editor de Rio Apa. Caio solicitou outros textos do jovem escritor, o que leva o autobiógrafo a escrever que, naquele momento, a sua carreira literária se iniciava, aos 17 ou 18 anos, quando já se sentia um adulto e sonhava em ser dono de seu próprio nariz. Como ele não queria ingressar na universidade, tentou ser piloto da Marinha Mercante, ingressando em 1971 na escola de oficiais com sede no Rio de Janeiro. Mas saiu em poucos meses, mergulhando de corpo e alma na comunidade rio-apiana, onde ficou em torno de sete anos, com uma interrupção em 1975, ano que passou na Europa. Mais uma vez, a formação do autobiógrafo Cristovão Tezza inclui episódios semelhantes aos vividos pelo personagem de *O filho eterno*: a participação na comunidade teatral, a tentativa de ser piloto da Marinha e o período de um ano passado na Europa. Durante a convivência na comunidade, o jovem escreveu três longos romances: “A ideia de romance que começava a tomar forma na minha cabeça verde nascia substancialmente como narrativa e como empatia” (TEZZA, 2012, p.99). E o temor da confissão já se mostrava ali, diz o autobiógrafo: “Mas, no texto literário que eu sonhava escrever, havia como que a sombra de uma vergonha na ideia da confissão pessoal, a vergonha da presunção e da pretensão tornadas visíveis: quem sou eu, afinal, para falar em primeira pessoa?” (Idem, p.100).

Eu não pensava objetivamente no que estava fazendo. Todos os dias, metódico, mais ou menos à mesma hora, abria meu caderno de folhas amarelas e tocava em frente minha história, o que me enchia de esperança e me deixava razoavelmente feliz... O ato de escrever começava a tomar conta da minha vida. (TEZZA, 2012, p.101).

No entanto, posteriormente à escrita dos romances, havia o processo de avaliação dos mesmos pelas editoras e pela crítica literária, e, para Tezza, como para o personagem-pai em

*O filho eterno*, esse não era um momento fácil: “Em outro momento, na primeira crítica literária escrita que recebi na minha vida, a carta de 1970 em que Caio Graco desmontava a marretadas meu primeiro romance, ouvi que eu escrevia ‘descrições intermináveis’, chatíssimas” (TEZZA, 2012, p.105).

O autobiógrafo declara ter ocorrido em 1970 a sua iniciação séria à literatura, com a escrita de três romances: *O papagaio que morreu de câncer*, *A máquina imprestável* e *A televida*. O primeiro foi detonado pelo editor, o segundo ele não chegou a mandar a ninguém, e o terceiro foi elogiado por Caio Graco, que solicitou apenas a reescrita da primeira parte, mas Tezza acabou abandonando o romance. “Leitor impiedoso de mim mesmo, comecei a achar que era um outro que escrevia aqueles romances: eu não me via mais neles” (Idem, p.110). Sobre a sua vida neste período:

(...) dos 18 aos 23 anos, integrado à comunidade, longe das obrigações escolares, dono arrogante do meu destino, fazendo parte de uma família alternativa estável, que me dava o pão e a sabedoria, viajando com uma trupe de atores e escritor (ainda sem obra) em tempo total. Foram anos felizes, de Peter Pan, exceto pela angústia literária – nada parecia amadurecer em mim. (TEZZA, 2012, p.108).

Mais adiante, mudando o foco temático, o narrador da autobiografia disserta sobre o conceito-chave da sua vida literária: o realismo. Defendendo o “impulso mimético da representação”, Tezza diz irritar-se com aqueles que jogam pedras no “realismo”, como se este fosse o grande vilão da modernidade. Para Tezza, o realismo é “um inimigo imaginário que não está em lugar nenhum, exceto em cadernos escolares tentando definir em uma tacada didática e simplória, para fins de sala de aula, o ‘romance do século XIX’” (TEZZA, 2012, p. 111). Ainda segundo Tezza, “todo texto prosaico se articula sobre um *duplo princípio de realidade e de construção de realidade*, e narrador nenhum pode fingir que não está ali, entre dois mundos” (TEZZA, 2012, p.111). Ele menciona que, na década de 1960, houve uma espécie de asfixia do espírito da prosa: “*veja bem, isto é só um personagem, não uma pessoa; perceba como a emoção é de papel; observe como isto não é um cachimbo*” (Idem, p.112). Tezza afirma ainda que, durante quase duas décadas, a literatura brasileira de algum prestígio oficializou-se pela via de um discurso poético estrito, centralizado, que englobava todo o conceito de arte literária; a prosa morreu, diz ele, a prosa desaprendeu-se, e só trinta anos depois começaria enfim a reaprender-se, sob as coordenadas de um novo tempo.

Depois dessas considerações sobre o realismo – suscitadas pela menção aos três romances que havia escrito inicialmente –, o autobiógrafo retoma a reflexão sobre a sua



trajetória como romancista, lembrando que, com o fracasso dos três primeiros romances, resolveu desistir deles, decidindo que iria “aprender a escrever”. “Ao reler a mim mesmo, apenas dois ou três meses depois, sentia a dolorosa fragilidade do meu texto, a sua carência de tudo. A distância entre a imagem e a realização parecia cada vez maior” (Idem, p.117). A autocrítica do autobiógrafo é taxativa: “Se, como escritor, eu me resumisse, me limitasse ou me aferrasse àqueles três quase romances, estaria morto” (Idem, p.121).

O narrador da autobiografia também discorre sobre a presença, em sua obra, do humor, que foi parte fundamental de sua formação e de seu jeito de ser. Millôr Fernandes foi uma influência marcante na sua visão de mundo e em seu humor: tudo que Millôr escreveu e desenhou lhe interessava e essa admiração foi deixando marcas culturais nítidas no olhar do aprendiz de escritor. Este também assistia com prazer ao carrossel de personagens criados por Chico Anysio, os quais alimentavam o seu gosto pelo humor. Além desse aspecto, os personagens de Chico Anysio – “aqueles *outros* em cena” – lhe pareciam conservar, cada um com sua própria linguagem e sistema de referências, um resíduo essencial da prosa romanesca. Na avaliação do autobiógrafo, os anos 1970 foram ao mesmo tempo uma iniciação fragmentária e o interregno televisivo de sua vida; depois da viagem à Europa, onde não assistiu à televisão, passou anos praticamente sem o recurso midiático, e, com o crescimento da internet, só ligava o monitor para ver filmes e jogos do Clube Atlético Paranaense.

Em 1972 ou 1973, Tezza escreveu uma novelinha caseira chamada *Sopa de legumes*, ficcionalizando o cotidiano da própria comunidade de teatro. Na novela, todos os personagens tinham os nomes reais, inclusive ele mesmo.

Pensando à distância, percebo que naquele exercício eu acabava fazendo uma catarse às avessas (...) não havia nada de ingênuo ou simples no texto (...) restava uma espécie de caráter inconsciente do narrador que transparecia por insuspeitados subentendidos. (...) Escritores não são boas pessoas, era o que eu passei a concluir com relação a mim mesmo. (TEZZA, 2012, p.128-9).

Na novela *Sopa de legumes*, Tezza diz ter exercido, um tanto inconscientemente, uma espécie de contradiscurso à sua própria vida.

Em suma, encontro na *Sopa* hoje, em puro e tosco embrião, o que (imagino) seria a alma de tudo que escrevi na minha vida madura: um olhar realista (no sentido não necessariamente literário do termo), atento ao instante presente, à observação e à percepção dos outros, mimético na rapidez (e rispidez) dos diálogos e consciente das diferenças de linguagem e pontos de vista; também está ali (o que eu perderia durante muitos anos) alguma discussão indireta, ficcional, de ideias, um certo

enfrentamento conceitual, mas sempre blindado pela risada paralisante. (TEZZA, 2012, p.133-4).

Como faz com frequência, o autobiógrafo repensa os seus desejos e sonhos, dizendo que, na verdade, nunca teve tempo de sonhar, embora imaginasse viver sob os seus sonhos. Mas sabia o que não queria, talvez menos por uma orientação intelectual formalizada, e mais por um faro psicológico-existencial, por um impulso ao sabor do sentimento de inadequação, que lhe fazia tomar algumas direções em vez de outras; mas nunca soube exatamente o que queria. Pensava como o personagem “ele” do romance *O filho eterno*, declarando que “Eu posso ser o que eu quiser” (TEZZA, 2012, p.137), e lembrando as suas tentativas na vida: ser oficial da Marinha Mercante, a possibilidade de ser árbitro de futebol (atividade sobre a qual andou pesquisando) ou piloto civil. No entanto, “O essencial parecia estar sempre em outra parte, na página em branco” (Idem, p.137).

Mais adiante, o autobiógrafo retoma uma das motivações para a escrita de sua autobiografia literária:

Uma das questões centrais que me atormentavam – volto ao ponto que deu origem a este memorial – era a oposição entre a prosa e a poesia. Eu praticava os dois gêneros; escrevia tanto prosa (até então, muito mal) e poesia (em que eu era curiosamente melhor – na minha pequena escala, bem entendido). (TEZZA, 2012, p.138).

O autor menciona que foi um atento leitor de poesia, desde o *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac, até a obra completa de Carlos Drummond de Andrade, poeta que é citado como o escritor que mais densamente influenciou a sintaxe e a linguagem de Tezza. Também foi influenciado por Vinicius de Moraes, que lia muito.

Sobre os rumos de sua vida profissional, o narrador de *O espírito da prosa* reflete:

O fenômeno do professor-escritor não é, obviamente, uma exclusividade brasileira. Em toda parte, o escritor acaba encontrando na escola um ganha-pão razoável e não invasivo, uma boa possibilidade de sobrevivência que lhe permita escrever com algum sossego (...). Acabei professor, avaliando, com razão (pensando em mim mesmo, e não numa regra universal), que dar aulas seria o trabalho menos danoso à minha literatura. Portanto, não vejo maldição nenhuma nesta relação. (TEZZA, 2012, p.145).

A universidade pública criou um mundo dos sonhos a um tempo medievais e iluministas. Os salários, em geral, mantêm-se quase sempre acima da média brasileira na área (e certamente sempre maior nas áreas de humanidades), com vantagens profissionais incomparáveis com qualquer espaço privado. (TEZZA, 2012, p.146).

O autor relembra o momento em que se tornou professor universitário, citando, como é frequente nas duas obras aqui abordadas, um consagrado escritor brasileiro como referência – neste caso, um dos versos do poema “Poética”, de Manuel Bandeira: “As célebres ‘antenas da raça’ agora eram todas funcionários públicos. O temor de Manuel Bandeira se realizava, já em bases científicas, com o triunfo do ‘lirismo funcionário público com livro de ponto expediente’” (Idem, p.147).

Voltando ao seu tempo de formação, o autobiógrafo recorda-se da viagem a Portugal, sem passagem de volta, com uma mochila nas costas e imaginando que poderia ser qualquer coisa na vida. Lá, viveu uma dolorosa solidão voluntária. Chegou em dezembro de 1974, o ano da Revolução dos Cravos. Seu projeto era o de ler muito, estudar muito e escrever, mas foi com o alibi de uma matrícula na Faculdade de Letras, sem nenhum patrocínio, instituição que, por conta da Revolução, se encontrava fechada. Teve dois intervalos de viagem, e, em um deles, lavou louça em Frankfurt para ganhar dinheiro. Em Portugal, leu, estudou e escreveu sem parar, sempre à mão. Escreveu cerca de 15 histórias curtas, que, acrescidas de mais três ou quatro, acabariam por formar o seu primeiro livro, *A cidade inventada*, publicado depois de intermináveis idas e vindas cinco anos depois. Também aqui são mencionadas vivências que coincidem com as experimentadas pelo personagem escritor da obra *O filho eterno*, desde a matrícula na universidade em Portugal, no mesmo período da Revolução dos Cravos; o trabalho em Frankfurt; e a escrita do livro de contos *A cidade inventada*, que o autobiógrafo declara reunir contos que são projeções disfarçadas dele mesmo.

O Tezza ensaísta de *O espírito da prosa* diz que, dos anos 1980 até a virada do novo século, gerou-se no Brasil uma espécie minimalista de subgênero derivado da ideia do conto, que se realizava na fronteira da poesia, como uma espécie de reflexão poética em que quase sempre autor e narrador se confundiam. Dalton Trevisan talvez tenha sido o mentor involuntário dessa moda, embora, em sua obra, o narrador seja sempre um outro, “que o texto submete a um olhar crítico, princípio que está na alma romanesca” (TEZZA, 2012, p. 152). Com aquele subgênero mencionado pelo autor, a vergonha de narrar prosseguia, assombrando a prosa brasileira como um tormento.

O autobiógrafo segue rememorando a sua formação, suas influências e leituras naquele início de anos 1970, ainda no tempo da comunidade: *O senhor dos anéis*, *O jogo das contas de vidro* e os improváveis *Admirável mundo novo* e a *Volta ao admirável mundo novo*, do sempre presente Aldous Huxley – escritor também citado em *O filho eterno* –, textos de Krishnamurti, Carlos Castañeda, D.H. Lawrence, e *A origem da tragédia*, de Nietzsche: “como

qualquer leitor, eu estava submetido ao pacote cultural dominante do meu tempo” (Idem, p.154). Comenta, então, os seus próprios contos:

Em suma, relendo trechos dos contos, percebo o óbvio: eu não estava ali. Um escritor ausente de sua frase é a derrota do texto (...) Em apenas um momento desse livro de 1975 parece que cheguei perto de mim mesmo: no conto “A primeira noite de liberdade”, o menino no dia da morte de seu pai, a partir de um fato biográfico básico (...) Todo o resto da breve trama é inventado, mas o registro realista do texto começava a ser tecnicamente dominado por mim. (TEZZA, 2012, p.154-5).

O “criador crítico” que escreve *O espírito da prosa* comenta que escreveu um conto que, como um estalo, sinalizou potencialmente o melhor de si: “Os telhados de Coimbra”. O tema era biográfico “e só por um breve momento consegui vencer a timidez e falar indiretamente de mim mesmo, num registro sério; eu havia criado naquele pintor melancólico uma projeção autoindulgente do que talvez eu gostasse de ser” (Idem, p.160). Esse conto foi o seu primeiro texto publicado: em 1976, de volta ao Brasil, enviou-o à revista *Escrita* e o conto foi aceito e publicado.

Para o ensaísta, sua verdadeira oficina literária no período em Portugal foram as cartas que escrevia: mais de uma centena delas, extensas e detalhadas, e essa escrita deixou marcas estilísticas desse período como autor de cartas em quase todos os seus livros publicados, em que as cartas aparecem como importantes elementos narrativos. Escreveu pelo menos três romances epistolares: *Trapo* (1988), *Uma noite em Curitiba* (1995), e, em *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), as cartas aparecem com considerável importância no texto.

Quase ao mesmo tempo em que lançava *A cidade inventada*, que já nasceu morta, saiu o livro *Gran Circo das Américas*, um romance juvenil, e no ano seguinte, 1981, *O terrorista lírico*, um conjunto que sintetiza o emaranhado confuso de referências que o autor vivia, do Brasil em que ele vivia. O *Gran Circo das Américas* teve uma vida curta. O autobiógrafo lembra que aquele foi um período em que a literatura juvenil teve a oportunidade de ser lida nas escolas públicas, e que, a propósito de uma reedição do livro *Gran Circo*, Tezza recebeu o seguinte pedido do editor Caio Graco: “Vamos cortar este trecho para a segunda edição porque as professorinhas do interior estão reclamando”, mas Tezza desiste da reedição e o livro “morre”. Esta passagem também é relatada em *O filho eterno*, quando o pai menciona um livro que ele desistiu de reeditar por conta de uma solicitação das professorinhas do interior.

A respeito de *Gran Circo*, Tezza diz já estar vivo no livro um certo espírito despojado da prosa que seria a marca de seu texto. “Aqui e ali o narrador ainda cometia algumas

‘verdades’, que eram como que expressões de um ideário ideológico-sentimental com toques altissonantes” (Idem, p.183). E o livro havia amadurecido um outro detalhe técnico: “O domínio dos diálogos, praticamente ausentes da minha velha cidade inventada. No circo todos conversam, o tempo todo” (Idem, p.183). Complementa o narrador: “Finalmente, parecia, eu era capaz de contar uma história longa com começo, meio e fim, com uma estrutura narrativa homogênea e personagens bem-delineados o suficiente para merecer a atenção de uma grande editora e se encaixar numa série importante de literatura juvenil” (Idem, p.185). E mais: “De qualquer forma, minha ideia central de literatura romanesca estava ali: eu partilhava ficcionalmente uma experiência (ainda imaginando que a experiência está lá, e eu aqui)” (Idem, p.187).

Com a argúcia crítica e a lucidez com que examina a si mesmo e à sua obra nos dois livros de Tezza que estamos comentando, o autobiógrafo fala sobre a confluência de suas experiências pessoais com as suas formulações literárias:

Mas no final dos anos 1970 aquele ideário se mantinha apenas artificialmente na minha cabeça, um resíduo emocional que eu não queria largar. Os solavancos da vida real, o contato atrasado com a universidade, como aluno de Letras, o casamento, a implosão do refúgio comunitário e de sua segurança afetiva e a simples busca da sobrevivência – enfim, a tentativa de uma afirmação adulta diante do mundo refletiu-se imediatamente no meu texto. (TEZZA, 2012, p.190).

Logo a seguir, o narrador comenta a construção do livro *O terrorista lírico*, que seria o resultado de um desastre, uma sucessão de escombros de um escritor perdido num rito de passagem em busca de sua linguagem. Caracteriza o protagonista de *O terrorista lírico* como um “pequeno Bin Laden de província” e diz que, literariamente, o livro poderia ser o diário de um louco.

O momento seguinte é considerado pelo autobiógrafo como uma guinada biograficamente regressiva: a escrita de *O ensaio da Paixão*, romance em que, quase uma década depois, tentou dar dimensão literária ao roteiro caricatural da velha novela *Sopa de legumes*: “eu precisava transformar um evento da vida – a *Sopa* tinha sido exatamente isso – num objeto estético” (Idem, p.197). “Em outras palavras, eu teria de desidealizar o passado, essa tarefa essencialmente antiépica da consciência moderna e contemporânea” (Idem, p.198). Tezza diz que o *Ensaio* é, de todos os seus romances, o de construção mais objetiva, e que o livro não lhe dá o sentimento de vergonha: sua literatura começa, de fato, com esse livro.

Ao longo de 1982 nasceu o romance *Trapo*, em que “amigos próximos viraram personagens autônomos; e emocionalmente me dividi, salomônico, entre o próprio Trapo (que

eu acabava de matar) e o velho professor (quase uma autoimagem do que talvez seria o meu futuro)” (Idem, p.207):

Talvez devesse dizer que havia “descoberto” a minha literatura, como quem encontra, por aventura ou sorte, uma arca enterrada que estava lá desde sempre. Na verdade, eu havia *criado* a minha literatura, que agora ficava decididamente em pé com a minha própria cara. E encerro aqui minha autorresenha; com *Trapo*, os outros enfim tomaram a minha palavra e passaram a dizer quem sou. (TEZZA, 2012, p.207).

Cristovão Tezza finaliza a sua autobiografia literária declarando continuar sem saber o que leva alguém a escrever, mas dizendo que talvez já saiba alguma coisa sobre as suas consequências. E faz uma afirmação que considera ser inescapável: “escrevemos porque queremos chegar aos outros” (Idem, p.209). Conclui que ninguém pede para alguém escrever, ninguém quer saber dos escritores e que, se quisermos ser realistas, a felicidade é péssima conselheira literária. Assim, pessoas felizes não escrevem. “Como sou cria daqueles tempos, trago até hoje esse sentido, que já se tornava mais um *desejo* profundo de inadequação. Eu *não queria* me integrar. Isso fez o escritor” (Idem, p.212).

E, por fim, Tezza reflete sobre o que seria o ato de escrita literária: “Escrever literatura é constituir um ponto de vista, pelo qual estabeleço um eixo de referência da minha condição humana. Relembremos, entretanto, **o detalhe importante de que o ato de escrever cria um narrador, com quem eu não posso me confundir**” (Idem, p.216, grifos nossos).

O trecho grifado na citação transcrita acima é um dos vários em que o autobiógrafo menciona claramente um recurso empregado pelo romancista de *O filho eterno* – recurso responsável, desde a primeira página do romance, pelo estatuto ficcional da obra: a criação de um narrador em terceira pessoa, ainda que este narrador represente os sentimentos (às vezes cruéis), as hesitações e as reflexões do personagem “pai”. Portanto, ao transformar sua experiência pessoal em matéria de ficção, Tezza criou um “outro”, pois, “se eu mesmo sou o narrador, não escrevo literatura – simplesmente dou minha opinião pessoal sobre o mundo, faço uma confissão, comunico-me diretamente com o vizinho, conto histórias da minha vida” (TEZZA, 2012, p. 216).

Fica mais do que evidente que, também em *O espírito da prosa*, o narrador faz uso da “prática reflexiva” (FAEDRICH, 2014, p. 171) que está presente, todo o tempo, no romance *O filho eterno*, em que (como, em outro âmbito, na autobiografia) o pai avalia os seus sentimentos, desejos (como o de que o filho morresse prematuramente), hesitações e interrogações, compondo, muitas vezes ironicamente (auto)caracterizações e breves

autorretratos, como explicitaremos no próximo capítulo. Sem esquecer que a “prática reflexiva” também tematiza a própria composição do texto, que se quer o mais preciso possível – exigência responsável, entre outros aspectos, pela mistura de planos temporais, uma vez que, em *O filho eterno*, por exemplo, há percepções que o personagem só reconhece muito depois de ter vivido determinada experiência:

Lembra da médica da clínica, a última palestra — ele levou oculto num envelope um exemplar de seu livro de contos, o primeiro que publicou, *A cidade inventada*, para presenteá-la, o que fez soterrado pela timidez, a letra torta na dedicatória canhestra —esse invencível desejo de marcar território, de dizer quem ele é, de afirmar que ele não é gado, de avisar que ele sabe mais do que esses botocudos que ficam boquejando aí, essa burralhada toda, e ao mesmo tempo a sensação viva de seu fracasso, de um livro ruim, inacabado, imaturo e incompleto: viveu tanta coisa mas só escreveu abstrações e imitações de superfície, **ele diria mais tarde** sobre seus próprios contos. (TEZZA, 2009, p.111-2, grifos nossos).

#### 4. A CRIAÇÃO “DESSE PERSONAGEM”: AS ESTRATÉGIAS COMPOSITIVAS DO ROMANCE *O FILHO ETERNO*

No terceiro capítulo procuramos traçar um perfil biográfico do personagem inominado a fim de compreender de maneira mais detalhada o real protagonista do texto, que – claramente – não é o filho, mas o pai. Neste momento, nosso objetivo não é mais pensar somente o personagem, mas a sua criação, ou seja, as possíveis motivações de Cristovão Tezza para a criação do personagem “ele”.

Anna Faedrich considera que o romance *O filho eterno* provocou, por meio da linguagem utilizada, um estranhamento, uma vez que trabalha a repercussão de situações extremamente difíceis na interioridade do sujeito. Assim, Tezza elabora a linguagem, construindo uma narrativa cruel que choca o leitor (FAEDRICH, 2014, p. 82).

Victoria Saramago declara que o que estaria em questão no romance não seria o compromisso com o fato, mas sim uma radicalização do compromisso com a ficção, radicalização tão intensa que a narrativa chegaria ao ponto de se apropriar de alguns dos aspectos mais delicados da vida do autor para que o romance pudesse ser composto.

Em depoimentos e entrevistas, Tezza afirma a sua intenção de que o livro seja lido como romance, e acredita, como já foi mencionado no subcapítulo 2.1., que o uso da terceira pessoa do discurso tenha sido a chave técnica do livro:

(...) a “terceira pessoa” me protegeu, e também me liberou, digamos, da “responsabilidade histórica”, da informação “verdadeira”. Memória, invenção e fatos reais se transfiguraram todos na composição do livro. O aspecto biográfico do escritor, insisto, não tem relevância (TEZZA apud SARAMAGO, 2013, p.64).

A respeito da “chave técnica” acima referida, um escritor frequentemente citado por Tezza como uma de suas principais influências é J.M. Coetzee, autor do livro *Juventude* – o segundo de sua trilogia autobiográfica, que inclui, além de *Juventude*, os volumes *Infância* e *Verão*. Sobre o livro *Juventude*, Tezza comenta: “Esse é um dos livros mais cruéis que já li sobre a adolescência. Mostra o processo do narrador sair da confissão e se transformar em objeto. É o que o autor precisa fazer. Aquilo me deu a chave, foi quando me liberei da primeira pessoa” (TEZZA apud SARAMAGO, 2013, p.77).



Aqui, consideramos que a recepção do romance *O filho eterno* parece não depender somente do desejo e das estratégias narrativas manuseadas pelo autor, mas também do modo de leitura, ou seja, do modo como o leitor se coloca diante da obra, uma vez que é perfeitamente possível que o livro seja lido sem que se estabeleça qualquer relação entre as vivências do protagonista e as do autor. Assim, o leitor, desconhecendo a trajetória pessoal e literária do escritor Cristóvão Tezza, pode restringir-se ao “pacto romanesco” proposto por diversos elementos – inclusive a categorização “romance” na capa do livro.

Identificando ou não o pacto ambíguo proposto pelo autor, o leitor, em *O filho eterno*, tem acesso à história de um “homem de letras”, que se vê na condição de um pai que vive momentos difíceis em relação ao seu filho com síndrome de Down. Ao longo da narrativa, temos acesso ao mundo interior do protagonista, que faz “diálogos mentais sem interlocutor”, deixando transparecer, assim, os seus conflitos interiores e a complexidade de seus pensamentos e sentimentos. Tal “transparência” provoca um choque no leitor pela crueza das palavras com as quais o pai se refere ao seu filho. Pudemos verificar este aspecto no capítulo “Quem é esse personagem?”; por exemplo, nessa passagem, já anteriormente transcrita: “Isso é pior do que qualquer outra coisa, ele concluiu – nem a morte teria esse poder de me destruir. A morte são sete dias de luto, e a vida continua. Agora, não. Isso não terá fim” (TEZZA, 2009, p.31). Para Faedrich, a reação do leitor é efeito do que ela denomina de “narrativa do desconforto”:

O modo como Tezza articula a narrativa impressiona o leitor, pois temos acesso direto ao preconceito potencializado e aos pensamentos a que qualquer tipo de preconceito nos leva, uma prática reflexiva que não é comum, não só na literatura brasileira, mas na vida de maneira geral. Não é comum nem confortável admitirmos alguns de nossos sentimentos, desvelar aquilo que não pode ser revelado e entrar em ruptura com o exigido comportamento “politicamente correto”. Por esse motivo, consideramos que tal crueza gera uma narrativa do desconforto (FAEDRICH, 2014, p. 170).

De todo modo, essa narrativa do desconforto vai compondo uma história que gira em torno do processo de amadurecimento do pai e de aceitação do diferente. *O filho eterno* apresenta um pai em constante processo de aprendizagem e de superação de si mesmo, um homem que assume as suas limitações, mas que avança na aceitação do filho e vai aprendendo a lidar com a diferença, permitindo-se descobrir o novo, se reconhecer como pai e até mesmo se identificar com o filho.

O filho começa a dar os primeiros passos, dois anos e dois meses depois de nascer. Eu também nunca fui precoce, ele pensa, sorrindo, ao ver o menino andando sozinho pela primeira vez, num equilíbrio delicado e cuidadoso, mas firme (TEZZA, 2009, p. 121).

Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, que se repetem intensivamente como um disco riscado que não sai de sua curva – mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome (TEZZA, 2009, p. 129).

Apesar de o título do romance mencionar “o filho”, o livro trata da história e da expressão da subjetividade do pai, o personagem aqui trabalhado. Pensando na construção do protagonista, retomamos os conceitos de biografema e de autoficção. O conceito de biografema (Barthes, 1990) está ligado à ideia de uma biografia descontínua, “a alguns pormenores, a alguns gostos”, uma biografia feita a partir de fragmentos, repleta de vazios que convidam o leitor a criar ativamente, a compor outro texto a partir daquele, um texto que é dele mesmo (leitor) e do autor. Faedrich acredita que o neologismo barthesiano biografema está intimamente ligado ao neologismo dubrovskiano autoficção. Deste modo, o conceito de biografema faz referência a “traços biográficos” como uma crítica às grandes linhas da historiografia, à noção de que a biografia é capaz de dar conta da história de vida de uma personalidade na sua totalidade; a autoficção, por sua vez, quando se refere a “traços autobiográficos”, considera-os como uma espécie de “autobiografema”, também associado à fragmentação do sujeito e do discurso, à mobilidade do vivido e do narrado e à descontinuidade do real, ou seja, à potência de reinvenção da própria vida.

Voltando ao romance *O filho eterno* e às considerações do próprio autor sobre o livro, Tezza afirma que fez um registro ficcional sobre seus dados biográficos, através de um discurso confessional, em que trata da história de um pai e do nascimento do seu primeiro filho, Felipe, com síndrome de Down. Optando pela escrita ficcional, o escritor escolheu o uso da terceira pessoa, uma vez que desejava um afastamento de si para a criação e uma recepção romanesca de sua obra.

No capítulo anterior, constatamos que, na autobiografia literária *O espírito da prosa*, Tezza se refere, com frequência, ao fato de que, na prosa romanesca, o narrador não pode se identificar com o autor, convicção que nos remete à estratégia utilizada por ele mesmo em *O filho eterno*:

(...) o que se cria, de fato, não é jamais um retrato da realidade, mas um narrador autônomo. O que a literatura faz é, antes de tudo, formalizar um ponto de vista original sobre o mundo que não pode jamais se confundir, como numa colagem

exata, com aquele que escreve, o autor em carne e osso. O nascimento da literatura é o nascimento de um narrador (TEZZA, 2012, p.215).

Acreditamos, como já expusemos no capítulo anterior, que a criação do personagem “ele” é ditada pelos princípios de composição romanesca que, mais tarde, seriam discutidos por Tezza em sua autobiografia literária. Ou seja, a construção do protagonista em terceira pessoa – que é referido, portanto, como um outro – mostrou-se essencial para a composição do romance, uma vez que, para Tezza, o distanciamento entre a voz do autor e a voz que fala no romance é vital para a existência da “prosa”: “O escritor tem de saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto não pode ser completamente a dele. Se essa separação se apaga, morre o prosador” (TEZZA, 2012, p. 36-7). Portanto, ao construir ficcionalmente o personagem “pai”, o autor dele se distingue e o afasta de si, eximindo a sua narrativa da responsabilidade de um compromisso com a verdade, e evitando uma possível leitura do romance *O filho eterno* como um livro de autoajuda com base na história de sua vida. Assim, a respeito das reações, reflexões e “aversões” do personagem “pai”, o narrador pode fazer afirmações como as que se seguem:

Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho. (TEZZA, 2009, p.32)

(...) sim, as crianças com síndrome de Down morrem cedo. (...) Às vezes é uma questão de horas, ele calculava. (TEZZA, 2009, p.35).

Essa fantasia lhe dava fôlego para sobreviver mais alguns dias (já se antecipava, em lapsos visionários de que ele mesmo achava graça, nervoso, preocupando-se com a feiúra da criança – como convencer os outros de que aquele pequeno monstro seria, de fato, uma criança normal?) (TEZZA, 2009, p.48)

É preciso um certo esforço para amá-lo, ele pensa – ou ele não pensa, o pai, ele não pensa em nada (TEZZA, 2009, p.117).

Deste modo, Cristovão Tezza cria o personagem “pai” por meio de uma série de estratégias que, em seu conjunto e em sua articulação, revelam a opção do autor pela ficção. Podemos verificar o intuito da ficção em passagens nas quais o personagem reflete literária ou filosoficamente sobre o nascimento e a convivência com o filho Felipe. São passagens em que, à “vivência” e às experiências do personagem pai, se acrescenta a reflexão sobre as mesmas, sugerindo aquele “afastamento” autor/narrador referido posteriormente pelo escritor como indispensável ao romance. Afastamento do mesmo modo – e talvez mais ainda – imprescindível quando a narração reelabora o “vivido”.

A ideia é boa – e ele quase que gira o olhar atrás de uma companhia para, de fato, conversar sobre esse dia, **pensar nele, literariamente**, como um renascimento – veja a minha vida agora tem outro significado, ele dirá, pesando as palavras; tenho de me disciplinar para que eu reconquiste uma nova rotina e possa sobreviver tranquilo com o meu sonho. (TEZZA, 2009, p.28-9, grifos nossos).

É isso. Levem o seu pacote, ela parece dizer, quando enfim sorri o seu sorriso profissional. Dizer as coisas como elas são: não reclame, **ele se vê pensando**. Você quer ouvir uma mentira, e isso a médica não tem para dar. Você quer um gesto secreto de piedade, disfarçado pela mão da ciência, e isso também está em falta. Há séculos as funções da vida já se separaram todas, cada uma em sua especialidade. O que ela tem a dizer, além de descrever cientificamente a síndrome, é o que você pode fazer pela criança, mas não espere muito disso; no máximo você vai tornar as coisas suportáveis. Você não é nem o único, nem o último. (TEZZA, 2009, p.72 grifos nossos).

Além desta, outra estratégia ficcional é a constante referência a lembranças, reflexões e gestos do personagem pai, nos diferentes momentos de sua vida, à maneira de um narrador onisciente que “tudo soubesse” a respeito de seu personagem, personagem que o narrador “situa” nos mais diferentes planos temporais, fazendo-o circular por esses diferentes planos. Diz, por exemplo, o narrador, compondo uma cena que se passa depois do nascimento do filho do protagonista, no período em que o pai ainda está perplexo com a notícia da síndrome do menino:

Ele fecha os olhos, tentando dar uma dignidade fria ao seu desespero: a contingência do ser é um fato, repete ele, como se a revelação por si só o salvasse do abismo. Mas ainda é incapaz da pergunta seguinte: e daí? (TEZZA, 2009, p.49).

Ainda no hospital (lembra-se agora, acendendo outro cigarro e olhando para o teto), o irmão dele veio vê-lo. (TEZZA, 2009, p.49).

Na cena acima, o irmão leva ao “pai” o poema que este escrevera anos antes, numa pensão em Portugal, em seus tempos de mochileiro, e que, após o nascimento de Felipe e em meio à crise vivida pelo “pai”, seu irmão acredita ser consolador. A ideia – contida no poema, segundo o irmão – é a de que “A natureza sabe o que faz”. Na cena, a lembrança, repentina, surge no momento em que o protagonista acende o cigarro e olha para o teto. Cenas como essa – em que o gesto de acender o cigarro acompanha a reflexão do personagem – são frequentes no romance, e parecem-nos claramente ficcionais, contribuindo para a construção e caracterização do personagem. Seguem-se alguns exemplos: “Ele não pensa em coisa alguma, mas, se pensasse, talvez dissesse: estou como sempre estive – sozinho. Acendeu um cigarro, feliz: e isso é bom” (TEZZA, 2009, p.12); “Na rua, ele finalmente acende um cigarro e dá

uma tragada funda e saborosa, olhando para o alto, para aquele funil de prédios contra o céu azul” (TEZZA, 2009, p.72). E ainda, entre muitas outras cenas:

Nada pela metade – e enquanto acende um cigarro, relendo pela trigésima vez a notícia sucinta [a do programa de tratamento numa clínica do Rio de Janeiro] – pensa no filho pela metade. Dias difíceis: o bebê ainda não consegue sugar o seio da mãe, e é preciso continuar a engenharia com a corneta medieval de vidro para extrair dos peitos da mãe, do modo mais primitivo, aquele sumo de cor indefinível (TEZZA, 2009, p.73).

Outra estratégia que indica a ficcionalização na composição do personagem é a que denominamos de mistura de planos temporais, que exemplificamos agora e abordaremos mais detidamente no próximo subcapítulo:

Uma rede silenciosa de solidariedade – a solidariedade taciturna – **ergueu-se** em torno dele em poucas horas, mas ele não queria ouvir ninguém. **Continua** cabeceando; o minuto seguinte de sua vida está diante dele, mas ele não quer abrir essa porta. No silêncio com a mulher e o filho, viu-se chorando, o que durou pouco (Tezza, 2009, p.33, grifos nossos).

Na passagem acima, não se esperaria, depois do verbo no presente (“Continua”), o prolongamento da cena também com o verbo no presente (“vê-se”, em lugar do “viu-se”)?

Como a precedente, numerosas outras passagens embaralham os tempos verbais, habilmente manipulados pelo narrador, que parece se situar, por sua vez, no presente da escrita – procedimento que também contribui para a distinção “escritor”/personagem por ele criado. O trecho abaixo, logo no início do romance, mostra claramente a presença do narrador.

Ele [o pai] vive à margem: isso é tudo. Não é ressentimento, porque ele não está ainda maduro para o ressentimento, essa força que, em algum momento, pode nos pôr agressivamente em nosso lugar. Talvez o início dessa contraforça (mas **ele seria incapaz de saber, tão próximo assim do instante presente**) seja o fato de que jamais conseguiu viver do seu trabalho. Do seu trabalho verdadeiro. Uma tensão que quase sempre escapa pelo riso, a libertação que ele tem (TEZZA, 2009, p.10-1, grifos nossos).

Como salientamos, há, na estratégia do uso dos diferentes planos temporais, um "presente" no qual o narrador frequentemente se situa: ele antecipa, diz que o personagem ainda não sabe, ainda não entende, mas aponta que, no futuro, o protagonista saberá: “...ele ainda não entende absolutamente nada, mas a vida está boa. Ainda não sabe que agora

começa um outro casamento com a mulher pelo simples fato de que eles têm um filho. Ele não sabe nada ainda” (TEZZA, 2009, p. 29).

Outro exemplo significativo da “onisciência temporal” do narrador é o que se segue:

Em outro momento, a criança recém-nascida, **confessou** a desgraça a um ex-colega de faculdade, agora candidato a vereador pela esquerda, que pôs a mão severa, já habitante de um outro teatro, em seu ombro: “O Estado tinha de dar atenção a casos como o seu.” [...]. Durante muitos anos, já escritor conhecido, **relutará** em falar do filho – já não é mais, ele sabe, uma fuga, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso. Melhor poupar os outros; é sempre bom manter viva a intimidade. O fracasso é coisa nossa, os pássaros sem asas que guardamos em gaiolas metafísicas, para de algum modo reconhecermos nossa medida (TEZZA, 2009, p. 118-9, grifos nossos).

Também com a manipulação e movimentação dos planos temporais, o narrador faz convergirem as vivências do pai às voltas com o seu filho e as suas vivências no passado. Muitas vezes, esse passado emerge por meio de verbos como “ele pensou”, ele “recordou”, e a partir de uma situação experimentada no período em que o pai está aprendendo a conviver com o filho. Temos, por exemplo, no momento posterior ao nascimento do filho, a cena em que o pai vai dar uma volta para espairar e se lembra de sua adolescência em Curitiba:

É preciso telefonar – o mundo é grande, precisa saber da grande nova, e ele não tem fichas. (...) Dá antes uma boa caminhada, para respirar fundo – está uma manhã fresca e bonita, uma brevíssima névoa prometendo um dia de um azul limpo no céu – e tenta mais uma vez organizar o dia, a semana, o mês, o ano e a vida. Agora não tem mais volta, o que é bom, ele pensa e sorri, com o lugar-comum: fecha-se a porteira do passado, abre-se a do futuro. (...) Muitas vezes parecia que não havia volta, e sempre houve. Na luz ainda acesa do poste da esquina, apenas um brilho na lâmpada contra o brilho do dia, lembra de sua adolescência absurda, cheirando alucinógenos nas praças de Curitiba, só para ouvir aquele zumbido repetido na alma e ver as luzes fantasmagóricas da noite multiplicando-se num eco psicodélico. Uma vez, o zumbido permaneceu por dois dias, e ele, sem pai, só pelo susto, decidiu parar. Sim, ele conseguiu parar porque não era um menino de rua: aos 15 anos tinha uma boa escola, casa, mãe, família – e um desejo de virar o mundo do avesso. Agora, e ele sorri com a ficha na mão, agora ele está no lado certo do mundo (...). (TEZZA, 2009, p.25-6).

Quando já está em casa com o filho, o protagonista analisa o estado aparentemente saudável da criança, captando, entretanto, as suas características “anormais”, que são ligadas à própria “anormalidade” do pai:

(...) E esse choro esgançado – isso é normal? Não, nada mais será normal na sua vida até o fim dos tempos. Começa a viver pela primeira vez, na alma, a angústia da normalidade. Ele nunca foi exatamente um homem normal. Desde que o pai morreu, muitos anos antes, o seu padrão de normalidade se quebrou. (...) Uma criança típica,

um adolescente típico. Um adulto típico? Era uma mistura de ideologia e de inadequação, de sonho e de incompetência, de desejo e de frustração, de muita leitura e nenhuma perspectiva. Todos os projetos pela metade, tudo parece mais um teatro pessoal que alguma coisa concreta, porque eram poucos os riscos. (...) A tentativa de se tornar piloto da marinha mercante, a profissão de relojoeiro, o envolvimento no projeto rousseauiano-comunitário de arte popular, a dependência de um guru acima do bem e do mal, a arrogância nietzschiana e autossuficiente com toques fascistas daqueles tempos alegres (ele percebe hoje), enfim a derrocada de se entregar ao casamento formal assinando aquela papelada ridícula num evento mais ridículo ainda vestindo um paletó (mas não uma gravata, ele resistiu, sem gravata!), a falta de rumo, uma relutância estúpida em romper com o próprio passado, naufrago dele mesmo, depois o curso universitário com a definitiva integração ao sistema, mas nenhuma de suas vantagens, desempregado indócil, escritor sem obra movendo-se na sombra ensaboada de seu bom humor – e agora pai sem filho. (TEZZA, 2009, p.40-1)

Já em um outro longo trecho (que se estende por mais de um capítulo), as reflexões do pai, expressas pelo narrador, se desenvolvem enquanto o filho procura subir no banco de um carro; “retardando” os movimentos do filho, o narrador vai acompanhando o pensamento do pai: as conjecturas que ele faz, as lembranças de um passado mais recente, assim como algumas experiências vividas num passado mais remoto.

(...) **ali está meu filho estudando o melhor modo de subir no banco do carro, as mãos e os pés Tateando o caminho quase que por conta própria**, sem o auxílio da cabeça. Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, que se repetem intensivamente como um disco riscado que não sai de sua curva — mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome (...) **O filho estica o braço e eleva o próprio corpo à altura do estribo do fusca**: ele vai conseguir entrar ali, avalia o pai. **Lembra** de uma das fotografias que tirou, a criança de macacão azul engatinhando sobre a mesa — um belo enquadramento, equilíbrio de cores, a nitidez do rosto contra o fundo flou. Sim, parece uma criança normal. Ele é que não parece normal, estendendo a foto a uma conhecida, ao mesmo tempo orgulhoso e inseguro do filho, à espera, ele próprio, de uma legitimação do seu sonho (TEZZA, 2009, p.128-9, grifos nossos)

**O filho finalmente subiu no banco do lado do motorista**, escalando a montanha com a gana de um réptil, pernas, coxas, braços e mãos colando-se no vinil em cada avanço milimétrico. À distância, o pai vigia — tudo vai bem, exceto **ele próprio, que fuma e pensa na encruzilhada em que está**. São dois livros inteiros na gaveta; são dois filhos, esses de carne e osso, um deles ali diante dele, **tentando ficar em pé no banco que escalou**. Ouve o ruído da serraria, já parte do pano de fundo de sua vida. A turbulência dos ritos de passagem — mais um momento de rompimento; parece que agora os intervalos estão mais curtos entre um e outro. Sente cansaço, mas ainda tem energia de sobra aos 30 anos — é preciso decidir o que fazer da vida e se sente dolorosamente incapaz de sobrevivência. Dinheiro: é preciso ganhar dinheiro. **Pensa** na perspectiva de se tornar professor, logo ele, que jamais entrou numa sala de aula com uma lista de chamada na mão. (...) Se aprovado, será mais um dos milhões de funcionários do Estado. Por uma boa causa, ele supõe — talvez o trabalho de professor seja o único decente que ainda resta no país, **ele fantasia**, em causa própria. Ao mesmo tempo, **intui** uma mudança de vida que é incapaz de verbalizar mas sabe o que é: ir embora. Não tomar nenhuma iniciativa, mas deixar que a deriva da vida o empurre para outra direção (...) Foda-se, exaspera-se ele, claustrofóbico, **acendendo outro cigarro e pensando na cerveja da noite**,

**enquanto o filho, agora, se apoia firme no encosto do banco, já em pé (...).**  
(TEZZA, 2009, p.133-4, grifos nossos).

Há, portanto, uma constante variação entre as vivências do protagonista no momento em que ele precisa enfrentar as condições do filho, integrando-as à sua existência cotidiana, e as experiências vividas no passado, responsáveis por sua “formação”, variação que se faz por meio da mistura de planos temporais. A narrativa coloca em cena, portanto, um personagem que divaga sobre os seus anos de formação, divagações provocadas, em geral, pelos acontecimentos e embates mais recentes:

Por mais absurdo – ou inútil, como às vezes lhe dirão anos depois – é sempre um modo de ele tocar fisicamente o seu filho, fazer dele uma extensão sensorial e afetiva sua, fundar uma cumplicidade por osmose que ele, naquele primeiro momento, jamais imaginaria possível, ainda cabeceando para sair da jaula mental. Ele divaga, criando ele mesmo uma síndrome que cada vez será mais intensa na sua vida – a crescente incapacidade de concentração para ouvir alguém mais demoradamente: as pessoas deveriam falar por escrito, ele sonha. Apenas seis anos atrás estava na biblioteca da Universidade de Coimbra, em Portugal, lendo *O homem revoltado*, de Albert Camus, e *A origem da tragédia*, de Nietzsche. Ele calcula o mês, olhando o teto, lâmpadas de luz fria: sim, foi nessa mesma época. Os anos de formação, ele imagina, antecipando rapidamente a própria velhice. Se tivesse o poder de pensar com frieza, diria que nem nasceu ainda, a sensação de atraso perpétuo. (TEZZA, 2009, p.90).

Deste modo, além da notável presença de verbos como "refletiu", "pensou", “viu-se”, entre outros, é relevante o fato de que estes e outros verbos são conjugados em diferentes tempos verbais, compondo, com essa variedade, um embaralhamento da linearidade na exposição de pensamentos e acontecimentos ao longo da narrativa, o que se mostra claramente no trecho que se segue:

No dia seguinte, 18 anos incompletos, estava na avenida Brasil, de mala na mão, sem saber o que fazer da vida, exceto que seria um escritor. Não era uma decisão racional, pensada e pesada – era uma espécie de claustrofobia crescente que de tempos em tempos emergia furiosa de sua alma para promover alguma mudança radical. Agora estava ali, sozinho, um pé no sonho, outro também, e sentiu o sopro do medo tomando-lhe o corpo, segurando seus passos, enquanto embarcava no ônibus de volta. O filho começa a dar os primeiros passos, dois anos e dois meses depois de nascer. Eu também nunca fui precoce, ele pensa, sorrindo, ao ver o menino andando sozinho pela primeira vez, num equilíbrio delicado e cuidadoso, mas firme. (TEZZA, 2009, p. 121).

Apontando algumas das estratégias compositivas de *O filho eterno* aqui indicadas, Victoria Saramago identifica, na construção do romance de Tezza a seguinte situação:



1) temos um romance que se assume como romance, propondo uma estrutura romanesca e uma determinada organização do enredo que destoa claramente do modelo autobiográfico; 2) temos uma homonímia mais ou menos declarada, na medida em que, ainda que o nome do personagem do pai seja omitido, há uma homonímia presente no nome do filho e nos nomes de suas obras; 3) Tezza em nenhum momento procura “modificar cosmeticamente algumas informações e fingir que não tinha nada a ver com aquilo”, ou seja, não afirma discrepâncias significativas dos eventos narrados para com os ocorridos, e a própria delicadeza do tema tratado o leva a assumir “brutalmente” o que haja de autobiográfico na trama (SARAMAGO, 2013, p.70-1).

Ainda segundo a estudiosa, *O filho eterno* apresenta, na composição do protagonista, dois planos temporais: o presente da relação do pai com o filho e o passado do pai. Estes planos, para Saramago, coexistem, e não se desdobram independentemente um do outro. Saramago afirma, ainda, que a narração da aprendizagem por parte do pai de como viver com o filho é intercalada com a narração de suas memórias de juventude; ou seja, tais memórias dialogam especificamente com as etapas de desenvolvimento do filho em cada capítulo, concepção aqui também acolhida. Para a ensaísta, portanto, os episódios da vida do pai, ao serem narrados retrospectivamente ao longo dos capítulos, ocupam um espaço significativo na trama e interagem com o momento presente, como também já apontamos em parágrafos anteriores deste capítulo. Essa interação pode ser exemplificada, mais uma vez, na passagem seguinte, em que, logo depois de planejar ser um bom pai, o que dignificará a sua biografia, o personagem reflete:

Há um descompasso nesse projeto supostamente pessoal, mas isso ele ainda não sabe, ao acaso de uma vida renitentemente provisória; a minha vida não começou ainda, ele gostava de dizer, como quem se defende da própria incompetência – tantos anos dedicados a... ao que mesmo? Às letras, à poesia, à vida alternativa, à criação, a alguma coisa maior que ele não sabe o que é – tantos anos e nenhum resultado! Ficar sozinho é uma boa defesa. Vivendo numa cidade com gênios agressivos em cada esquina, ele contempla a magreza de seus contos, finalmente publicados, onde encontra defeitos cada vez que abre uma página. O romance juvenil lançado nacionalmente vai se encerrar na primeira edição, para todo o sempre, depois de uma rusga idiota com o editor de São Paulo, daqui a alguns meses. “É preciso cortar esse parágrafo na segunda edição porque as professorinhas do interior estão reclamando.” Desistiu do livro. (TEZZA, 2009, p.15).

Victoria Saramago, em seu estudo *O FILHO ETERNO, O duplo do pai: O filho e a ficção de Cristovão Tezza*, defende a ideia de que a recorrência de inúmeras passagens que expressam pensamentos, abstrações e reflexões do personagem inominado sugere relações de aproximação, correspondência e contraste entre pai e filho. Tal como dispostas no livro, essas relações muitas vezes duplicam a vida do pai, mesmo que obliquamente, através da vida do filho. Nesse caso, e considerando a própria posição do filho enquanto duplicação e

prolongamento do pai, é possível indagar se o filho não assumiria o papel de uma espécie de duplo do pai, seguindo e moldando seus passos.

Ainda na abordagem de Saramago, dentre os contrastes mais flagrantes entre o pai e o filho, está a capacidade de abstração e de percepção da passagem do tempo, bastante aguda no pai e ausente no filho. Assim, afirmações como a de que “a vida [para o filho] é um presente perpétuo irredimível” (TEZZA, 2009, p. 149) contrastam com afirmações como a de que “tudo poderia ter sido de outra forma, mas o tempo é irredimível” (TEZZA, 2009, p. 81). E, com efeito, os vaivéns dos pensamentos do pai chocam-se claramente com a reiteração de que o filho não seria capaz de desenvolver nada semelhante, de que “o mundo que ele vê não é o nosso mundo. Ele não vê horizonte; nem o abstrato, nem o concreto. O mundo tem dez metros de diâmetro e o tempo será sempre um presente absoluto, o pai descobrirá dez anos mais tarde” (TEZZA, 2009, p. 130). Neste último trecho, é curioso notar como o “presente absoluto” se contrapõe ao “dez anos mais tarde”. Em passagens como essa, afirma Saramago, o filho parece se configurar como uma espécie de duplo em negativo do pai, ao brutalmente ignorar as qualidades que o pai mais preza, as qualidades que o farão, afinal, um escritor, “e, saindo por um instante do plano romanesco, porém ainda no autoficcional – o autor de *O filho eterno*” (SARAMAGO, 2013, p. 120).

Opostos e idênticos, portanto, pai e filho complementam-se e distinguem-se um do outro. Saramago afirma ainda que, em *O filho eterno*:

foi usado o recurso do discurso indireto livre, por permitir o desenvolvimento de um discurso dual, no qual as vozes do narrador e do personagem se confundem, ainda que nunca plenamente, de modo que o narrador possa criticar o personagem exatamente por incorporar seu modo de falar. Por fim, as relações de duplicação entre pai e filho, tanto de continuidade quanto de contraste, embaralham as fronteiras entre ambos. Por um lado, o filho muitas vezes se assemelha ao pai de forma mais intensa do que a aguda oposição inicialmente exposta entre os dois permitiria pensar. Por outro lado, é precisamente essa insuspeitada semelhança o que coloca ambos em oposição de concorrência na “infância eterna”, obrigando, afinal, o pai a se transformar para que o filho pudesse viver na eterna infância estabelecida pela síndrome (SARAMAGO, 2013, p.128-9).

Na citação acima, a referência ao narrador, cuja voz não se confunde inteiramente com a do personagem, nos lembra que, além dos planos temporais anteriormente mencionados, relativos ao “pai”, há ainda o presente (já aqui mencionado) em que o narrador está instalado, e partir do qual ele manipula os planos temporais em que se movem o pai e o filho, a eles se referindo, num mesmo período sintático, com o verbo no pretérito, no presente, e até mesmo no futuro, como no trecho que se segue, em parte já transcrito anteriormente.

Trata-se do momento em que o pai ouve, de uma médica, que seu filho tem “os olhos meio vazios”:

(...) jamais esqueceu a dor seca na alma ao ouvir aquela observação estúpida, porém tranquila, de alguém que também tem planos de não se enganar e não enganar na vida. Sim, os olhos. Tudo funciona mal na síndrome. O mundo que ele vê não é o nosso mundo. (...) O mundo tem dez metros de diâmetro e o tempo será sempre um presente absoluto, o pai descobrirá dez anos mais tarde (TEZZA, 2009, p. 130).

Outra passagem significativa desse procedimento do narrador – o de projetar uma percepção, situação ou vivência do pai e/ou do filho por meio do verbo no futuro do presente – se mostra no período em que a família se dedica a exercitar o filho, estimulando-o segundo um programa neurológico específico:

Pega a criança no colo, depois da série de movimentos, e repete a canção idiota que inventou no esforço de construir a imagem de um pai, que ainda não encontra em si mesmo – *Era um pitusco pequeninho bonitinho safadinho bagunceiro...* – e o devolve ao chão, de face para baixo. A ideia do tempo – não, a presença física do tempo mesmo – só é percebida integralmente quando o próprio tempo, de fato, começa a nos devorar. Antes disso (ele divagará anos depois), o tempo é a marcação do calendário e mais nada (TEZZA, 2009, p. 98).

Esse anseio do narrador por situar os personagens nos diferentes planos temporais, embaralhando-os, nos faz pensar numa das epígrafes do livro, a que traz o seguinte pensamento de Thomas Bernhard: “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade”. Nela identificamos um sujeito que, por mais que busque a fidelidade aos fatos, acaba criando e dizendo outra coisa que não a verdade. Se relacionarmos esse sujeito ao autor empírico Cristovão Tezza, a epígrafe escolhida insiste na relativização da “verdade” da narração, cada vez mais compreendida como uma “ilusão” – precária, provisória, mutável.

Contribuindo para as discussões acerca de seu romance, Tezza afirma que foi “a sua própria história que escreveu” *O filho eterno*, ultrapassando qualquer intenção inicial do autor:

Sempre digo que o texto sabe mais do que eu. Por exemplo, o livro *O filho eterno* me ensinou isso, eu estava com uma visão muito limitada dele, até que eu disse: mesquinha. Eu percebi que escrevi um livro muito maior do que eu. Tem coisa ali que foi a minha história que escreveu, não foi aquele provavelmente sujeito que estava dizendo opiniões e colocando visões de mundo. Isso para mim é maturidade literária (TEZZA apud FAEDRICH, 2014, p. 178).

Numa abordagem menos “mistificadora” e mais “técnica” de seus procedimentos como escritor, Cristovão Tezza afirmaria, em sua autobiografia literária, que, em um romance, o narrador é sempre um objeto, enquanto o autor é um sujeito. Ou seja, o fato estético não se confunde com o real fato vivido: “O evento vai adiante, ininterrupto, enquanto o objeto se fixa como eixo de referência” (TEZZA, 2012, p. 216). Assim, Tezza – em suas reflexões sobre a prosa romanesca – acredita na concepção de que ele (o autor) não se confunde com o narrador, tampouco com o personagem, apesar de tal confluência ser muitas vezes efetuada sob o ponto de vista do leitor.

Podemos dizer que a criação de um narrador, ato que é a alma da literatura, é sempre um gesto ético de abandono e generosidade (por mais mesquinhas ou egoístas que sejam as razões de quem escreve). Ao escrever, eu me transformo em outra pessoa, e obrigatoriamente tenho de ver o mundo do lado de fora de mim mesmo. Nesse momento, a ideia, ou o niilismo, de uma liberdade absoluta se relativiza. Na ficção, não sou eu que posso ditar regras ao mundo (se o fizer, serei um péssimo escritor) – é o narrador que eu criei, e ele está sempre no lado de lá, vendo-me criticamente (TEZZA, 2012, p.217).

A partir das concepções de Faedrich e Saramago, das considerações do próprio Tezza e da nossa leitura crítica da obra, julgamos que a criação do personagem “ele” em *O filho eterno* constitui um relevante recurso no sentido de assegurar a recepção do livro como um romance, mas, no entanto, Tezza não optou por colocar um outro nome no personagem, recurso que o distanciaria do autor Cristovão Tezza. Ou seja, o autor estabeleceu, em *O filho eterno*, um pacto ambíguo, próprio das narrativas híbridas, causando uma inquietação naquele leitor informado sobre a sua vida e obra, pois Tezza deu ao personagem pai uma trajetória pessoal e literária semelhante à sua, inclusive com a publicação de romances que são exatamente os seus.

Para a criação do personagem “ele”, Cristovão Tezza desfruta da liberdade do pacto oximórico próprio da autoficção, mas também do uso singular da terceira pessoa, recursos que possibilitam ao autor o distanciamento objetivo de si mesmo, o qual lhe permite escrever sobre a própria experiência com um olhar crítico.

Ademais, a partir do tema que seria o central – o da chegada de um filho com síndrome de Down –, o narrador apresenta e articula momentos passados da vida do protagonista inominado, projetos futuros e reflexões sobre o momento em que o pai vive a “aprendizagem” do modo de ser do seu filho e do modo como lidar com o menino. O narrador

coloca em cena, portanto, um personagem que se observa a partir dos fatos narrados com o filho.

O pai inveja o filho, capaz de equiparar “artista plástico” com “astronauta” ou “jogador de futebol”, e esquecer de um e de outro no minuto seguinte; nada mais fácil, parece, que preencher um papel social. O pai sempre se recusou a dizer, fazendo-se humilde, que “escreve umas coisinhas”, o álibi de quem se desculpa, de quem quer entrar no salão mas não recebeu convite. Nunca foi esse o seu caso; sempre viveu debaixo de uma autonomia agressiva, beirando a sociopatia; e ao mesmo tempo por muitos anos teve vergonha de se afirmar, intransitivo, um “escritor”, e a angústia maior vinha do fato de, durante década e meia, não ter nada para colocar no lugar quando lhe perguntavam o que fazia na vida; dizer “eu escrevo” seria confessar uma intimidade absurda. (TEZZA, 2009, p.213).

Esse aspecto – a escrita como (re)criação do passado e reflexão sobre a própria formação e sobre a própria “experiência” – nos possibilita pensar que, no caso de Tezza, a escrita, num momento já distante do fato ocorrido em sua vida (20 anos depois do nascimento de seu filho), permite ao escritor refletir não só sobre a chegada de Felipe e sobre as mudanças vindas com ele, mas em sua própria existência antes mesmo do nascimento do filho: sua formação e seu fazer literário. Dessa maneira, temos – com grande força ao longo do texto – uma narrativa em torno, também, da formação do escritor e de seus anos de adolescência com a comunidade de teatro, assim como os momentos de trabalho ilegal na Alemanha, num empreendimento retrospectivo típico dos relatos de teor autobiográfico, mas, em *O filho eterno*, de modo fragmentário e sem o estrito compromisso com a legitimidade dos fatos.

Assim, o leitor familiarizado com o “espaço biográfico” gradativamente composto por Cristovão Tezza encontra, no romance *O filho eterno*, a ficcionalização de acontecimentos e situações similares às vividas pelo escritor. Acontecimentos e situações vivenciadas por um personagem apresentado em terceira pessoa, o qual, ao passo que se afasta do autor Cristovão Tezza, deixa rastros de inquietude frente às experiências tão semelhantes às claramente vividas pelo escritor catarinense: “Começou há pouco a escrever outro romance, *Ensaio da paixão*, em que – ele imagina – passará a limpo a sua vida” (Tezza, 2009, p.16). O personagem-escritor tem, é claro, uma dimensão que ultrapassa amplamente o âmbito meramente pessoal, uma vez que a formação, os embates, as angústias, as expectativas e as “saídas” encontradas pelo protagonista para firmar-se na cena cultural são partilhadas por tantos outros personagens-escritores – tão presentes, como afirmamos anteriormente, na ficção contemporânea.

Portanto, além da grandiosidade temática do livro, a composição da escrita torna o romance *O filho eterno* uma leitura singular, que incita muitas pesquisas e críticas desde a sua publicação.

#### 4.1. A mistura dos planos temporais em *O filho eterno*

O romance *O filho eterno* apresenta um notório trabalho estético com a linguagem. Neste sentido, uma característica presente no romance é a mistura dos planos temporais, recurso que será analisado mais detidamente neste segmento, já que a narrativa faz um resgate do tempo pretérito a partir de um “agora”. Sob esse aspecto, o narrador focaliza o personagem no momento em que ele vive o nascimento do filho e em vários momentos do seu passado (os dois planos abordados no segmento anterior deste trabalho), mas o narrador também faz observações sobre o que ele pensará no futuro, procedimentos que resultam em um texto que embaralha os planos temporais e os tempos verbais, requerendo singular atenção para que se acompanhem os fluxos temporais da narrativa.

O livro já se inicia com o alerta sobre o nascimento do filho: “Acho que é hoje – ela disse. – Agora – completou, (...) tocando-lhe o braço, porque ele é um homem distraído” (TEZZA, 2009, p.9). Essa abertura do romance nos revela um procedimento que se repetirá até o fim da narrativa: a construção de uma cena que se deu num tempo pretérito (indicado pelos verbos “disse” e “completou”), mas cuja continuidade não se faz com outro verbo no pretérito, e sim no presente do indicativo: “porque ele é um homem distraído” (grifo nosso). Essa mistura de tempos verbais tem como efeito a focalização do protagonista em diferentes planos temporais, embaralhados de tal modo que, num mesmo parágrafo e até num mesmo período sob o ponto de vista sintático (como, aliás já indicamos anteriormente), o narrador situe o protagonista no passado, no presente (o “tempo” do nascimento do filho) e até no futuro:

Aos 28 anos, não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que atafulham a gaveta. (...) Filhote retardatário dos anos 70, impregnado da soberba da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída. É difícil renascer, ele dirá, alguns anos depois, mais frio (TEZZA, 2009, p. 12).

Além da variação dos tempos verbais, advérbios de tempo como “hoje” e “agora” movimentam-se continuamente, compondo cenas que ocorreram no passado e que estão ocorrendo no presente, relativamente ao protagonista. O advérbio “agora” pode ainda referir-se ao tempo da escrita, mas, grande parte das vezes, é usado para compor uma cena protagonizada pelo “pai”, tanto no presente quanto no pretérito. Temos, por exemplo, um “agora” que se refere à presença do filho, situando-se, portanto, no momento presente do acontecimento, que é o nascimento do menino: “Eu ainda não consegui ficar sozinho, conclui, com um fio de angústia – e **agora** (ele olha para a porta basculante, sem pensar) nunca mais” (TEZZA, 2009, p.16, grifos nossos). Temos também um “agora” que parece coincidir com o momento da escrita, embora uma leitura mais atenta indique que se trata de cenas que o protagonista teria vivido naquele “presente” que é do personagem em seu “aprendizado” do filho: “Ao final, o suspiro da madrugada, hora de dormir, ele se erguendo torto da poltrona – ele lembra disso **agora**, e a lembrança é como um choque elétrico, como havia esquecido?” (TEZZA, 2009, p.71, grifos nossos). Na passagem a seguir, o protagonista, caminhando pela cidade, recorda outras caminhadas pela cidade de Curitiba, e, enquanto relembra, reflete também: “Dessa eu escapei, ele relembra **agora**, mas não exatamente com alívio – ficou apenas esse chão, onde estou, esse exato tamanho, nenhuma aura a mais. Como quem desaba, não como quem acorda. Ninguém acorda, ele pensa agora, atravessando a praça Osório **nesta** manhã de sol” (TEZZA, 2009, p. 76, grifos nossos). Além desse “agora” que presentifica a sensação experimentada pelo personagem, no presente que se situa em torno do nascimento de Felipe, há um “agora” que se refere a vivências anteriores, num tempo passado, como a experiência do personagem como imigrante ilegal na Alemanha: “Deveria procurar um certo Herr Pinheiro. Herr Pinheiro era um simpático argelino que falava todas as línguas do mundo. O medo **agora** dava espaço para uma euforia crescente...” (TEZZA, 2009, p.97-8, grifos nossos). E, em outro momento, ainda sobre os tempos em Frankfurt: “O conforto do hospital acabara — **agora** cada dia era uma luta, boias-frias ilegais tentando juntar dinheiro” (TEZZA, 2009, p.126, grifos nossos).

Temos também a presença de eventos que algumas vezes são datados, nos permitindo mais claramente perceber a sequência temporal do livro. A marcação da data parece evidenciar a seleção dos acontecimentos aos quais será dada uma atenção especial, aqueles que trazem lembranças significativas: “(...) isso parece bom e bonito, o filho da primavera. Relembrou a data: madrugada do dia 3 de novembro de 1980” (TEZZA, 2009, p.21).

Como explicitamos anteriormente, a partir do nascimento de Felipe, os acontecimentos que envolvem a relação da família com a criança são entendidos como o tempo presente, o tempo da diegese, como se percebe no trecho:

Várias vezes por dia, em sessões de cinco minutos, a criança é colocada sobre a mesa da sala, de bruços. De um lado, ele; de outro, a mulher; segurando a cabeça, a empregada, uma moça tímida, silenciosa, que agora vem todos os dias. Três figuras graves numa mesa de operação (TEZZA, 2009, p. 96).

Mas, como já foi mencionado, nem sempre haverá um pacto com essa linearidade, pois há passagens em que a narrativa, a partir de reflexões do personagem “pai”, transpostas pela voz do narrador, retrocede na sua linearidade, vinculando experiências vividas num tempo passado ao tempo diegético, trazendo, assim, lembranças e divagações para o texto. Por exemplo, ao vivenciar a experiência nas sessões do chamado “programa completo” com o filho, o pai rememora o seu passado, voltando no trecho seguinte ao ano de 1975: “Em 1975 estava na Alemanha como imigrante ilegal. Pediu dinheiro emprestado para a passagem de trem Coimbra-Frankfurt e desembarcou na Hauptbahnhof com algumas moedas no bolso, um endereço num papel e o esboço de um mapa das ruas” (TEZZA, 2009, p. 97).

Além da recuperação das experiências vividas pelo “pai” num tempo pretérito – que se referem, de um modo geral, à sua trajetória existencial e “literária” –, há trechos que projetam o futuro, quase sempre resultando em uma antecipação do que será abordado mais adiante na história, como, por exemplo:

Aos 25 anos, o menino terá ainda medo do escuro – dorme sempre com a luz fraca acesa - e de trovoadas (fecha todas as janelas e basculantes e cortinas e portas e venezianas que houver na casa). Talvez – às vezes **ele pensará, muitos anos depois** – a culpa seja dessas sessões de multiestímulo. Jamais saberá: o tempo é irredimível (TEZZA, 2009, p. 106, grifos nossos).

A escolha sintática marca a variação temporal, demonstrando o trânsito que movimenta a narrativa. Essas variações se dão, principalmente, nas lembranças, sendo elas de sua adolescência e de sua estadia na Alemanha; nas memórias do tempo que o “pai” viveu com a comunidade de teatro; nas lembranças de sua tentativa de se tornar militar e de ocupar-se com a atividade de relojoeiro, entre outras experiências.

Assim, no momento em que chora com a mulher e o filho, tentando encontrar alguma palavra para dizer, mas sem sucesso, o pai lembra a sua adolescência na escola: “(...) mas ele nunca sabe o que dizer; muitos anos atrás, na formatura do ginásio, tentou redigir um



discurso para concorrer ao posto de orador da turma, o que faria dele alguém visualmente importante, lá no púlpito, e não foi além da primeira exortação: Colegas!” (TEZZA, 2009, p.33).

Ao observar o filho lutando para descer ao chão, seguindo o barulho do tique-taque do relógio, “ele” segue com suas memórias dos tempos em que viveu na Alemanha:

Os olhos da criança procuram o som estridente do despertador que dispara em algum lugar do espaço – ele levanta a cabeça, e o braço esquerdo se move, o que o obriga a mover o direito. Avançou dois dedos. O trabalho da lavanderia vai só até as onze da manhã. Dali, ele é levado a outro setor, o de limpeza. Com outro uniforme agora, um macacão de serviço, sobe de elevador, com balde, vassourão e detergentes, até o alto do prédio (...). (TEZZA, 2009, p.102).

Em 1981, no Rio de Janeiro, para participar do programa completo de estimulação para o filho, o pai se lembra de janeiro de 1972, quando, ainda jovem, participou de um festival de teatro em Caruaru:

O tempo não pode fazer nada contra você, ele pensa, além de envelhecê-lo, e a essa altura isso é muito bom. “Envelheçam”, aconselhava Nelson Rodrigues aos jovens, e ele sorriu com a lembrança.  
Em janeiro de 1972 ele e o amigo participaram de um festival de teatro em Caruaru, Pernambuco, e voltaram os dois de carona, mochila nas costas, dedão na estrada, atravessando o Brasil a pé. (TEZZA, 2009, p.79-80).

Dessa maneira, a obra *O filho eterno* promove a convergência e a mistura de instâncias temporais do presente, que compreendem o momento em que o pai vive a chegada de Felipe e o aprendizado como pai de uma criança com síndrome de Dow; do tempo pretérito, com as lembranças do passado e dos “anos de formação” do protagonista; do momento da escrita, quando o narrador faz suposições ou projeta o futuro do personagem. No trecho abaixo, por exemplo, o pai ainda não recebeu a notícia de que seu filho tem síndrome de Dow. Ainda assim, o nascimento do filho o assusta e o faz refletir sobre si mesmo e sobre o sentido de sua existência:

O filho é como – ele sorri, sozinho, idiota, no meio dos parentes – como um atestado de autenticidade, ele arriscará; e ainda uma vez fantasia o sonho rousseauiano de comunhão com a natureza, que nunca foi dele mas que ele absorveu como um mantra, e de que tem medo de se livrar – sem um último elo, o que fica? Em toda parte, são os outros que têm autoridade, não ele. O único território livre é o da literatura, ele talvez sonhasse, se conseguisse pensar a respeito. Sim, é preciso telefonar para o seu velho guru, de certa forma receber sua bênção. Muitos anos depois uma aluna lhe dirá, por escrito, porque ele não é de intimidades: você é uma pessoa que dá a impressão de estar sempre se defendendo. Sentimentos primários que se sucedem e se atropelam – ele ainda não entende absolutamente nada, mas a

vida está boa. Ainda não sabe que agora começa um outro casamento com a mulher pelo simples fato de que eles têm um filho. Ele não sabe nada ainda. (TEZZA, 2009, p.29)

Neste momento, retomamos a ideia, proposta por Victoria Saramago, de que o romance de Tezza estabelece a “duplicidade” pai/filho, uma vez que os eventos da vida do pai podem equivaler aos da vida do filho, com eles dialogando e propondo pontos de contato entre uns e outros.

Podemos observar tal concepção nas diversas passagens em que o pai estabelece analogias entre ele e o filho: “(...) o que queimava, era o sentimento insuportável de alguma coisa errada. E alguma coisa errada não com o filho, mas com ele mesmo” (TEZZA, 2009, p.45); “E começa aqui, também, a montar a armadilha de que será tão duro se livrar. O problema não é o filho; o problema é ele” (TEZZA, 2009, p.68). E mais:

(...) o meu filho não é uma criança normal, e cada dia que eu mantiver na cabeça essa normalidade, uma sombra que seja, como modelo e referência, eu serei infeliz, muito mais do que ele próprio conseguiria ser; para meu filho, esse quadro de valor é radicalmente inexistente. Eu sou o problema, ele diria a ele mesmo, um súbito desejo de acender o cigarro que abandonou por completo há mais de cinco anos. (TEZZA, 2009, p.199).

Nessa perspectiva, com a estratégia de fazer colidirem os eventos da experiência com Felipe aos do passado do personagem, o narrador vai formando duplicações, tanto de contrastes quanto de similitudes:

E, sub-repticiamente, a tentativa de acompanhar o menino exerceu também uma influência inversa, a do filho sobre ele, também um pai com permanente dificuldade para a vida adulta madura, seja isso o que for, ele pensa, sorrindo – e talvez a filha, que não tem nada com isso, sofra as consequências de ter um pai que se recusa a crescer. Anos depois, ele imagina, tudo pode ser desenhado claramente, com uma boa teoria na mão, mas na vida real não temos tempo para pensar em nada. O tempo presente é um tatear no escuro, o pai se desculpa. (TEZZA, 2009, p.192).

Podemos verificar que não apenas o pai conservou algo de sua “dificuldade para a vida adulta madura”, mas que essa dificuldade também se reflete na dificuldade equivalente do filho e se deixa influenciar por ela.

Trazendo para estas páginas, mais uma vez, o próprio criador da obra e o seu entendimento sobre o tema aqui abordado, recorreremos à entrevista que Cristovão Tezza deu a Gracieli de Brida, para a sua dissertação de mestrado. Nessa entrevista, Tezza declara que:

Todas aquelas passagens temporais, a transição do passado para o presente e para o futuro, que parece muito elaborada, foi pura intuição. Eu ia passando de um momento a outro. Claro, é uma intuição trabalhada de alguém que já havia escrito mais de dez livros. Não é simplesmente um tiro no escuro, mas o resultado de um domínio técnico. Eu comecei a escrever o livro em 2007 quando me senti realmente maduro. Eu vi que o livro estava pronto (TEZZA apud BRIDA, 2012, p.102).

Sendo intencional ou não, a estratégia de mistura dos planos temporais ficcionaliza memórias, tempo presente e futuro, e colabora na transformação do que poderia ser um simples relato confessional em uma “boa literatura”. Além disso, corrobora a ideia de que é a partir do nascimento do filho, no aqui destacado 3 de novembro de 1980, que o personagem “pai” consegue refletir sobre si mesmo e questionar a sua própria “normalidade” e a sua vida: “E alguma coisa errada não com o filho, mas com ele mesmo” (TEZZA, 2009, p.45). Mais uma vez, o personagem não está se confessando, mas refletindo sobre a própria condição. Como dirá o “criador-crítico”, alguns anos mais tarde:

Ao escrever, eu me transformo em outra pessoa, e obrigatoriamente tenho de ver o mundo do lado de fora de mim mesmo... Na ficção, não sou eu que posso ditar regras ao mundo (se o fizer, serei um péssimo escritor) – é o narrador que eu criei, e ele está sempre no lado de lá, vendo-me criticamente. (TEZZA, 2018, p.61).

#### 4.2. As (auto)caracterizações

Na construção do protagonista do romance *O filho eterno*, além das frequentes reflexões e indagações do personagem acerca de sua trajetória existencial e profissional, são comuns as (auto)caracterizações com que o personagem inominado vai se apresentando – ou “vai sendo apresentado” ao leitor. Essas (auto)caracterizações se fazem sob a forma de curtas comparações ou pela associação com grandes personagens da cultura ocidental, mas também podem se mostrar por meio de definições mais extensas sobre o “pai”. Neste segmento da dissertação, nos propusemos a pensar o viés das que nos chamaram mais atenção, numa tentativa de compreensão mais ampla não só do protagonista, mas como uma possibilidade de que as (auto)caracterizações constituam mais uma estratégia ficcional presente no texto.

Logo nos parágrafos iniciais do romance, temos a presença de caracterizações do “pai”, como uma espécie de apresentação do personagem para os que escolhem adentrar nas linhas de leitura de *O filho eterno*:

(...) porque ele é um homem distraído.

Sim, distraído, quem sabe? Alguém provisório, talvez; alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver. A rigor, exceto por um leque de ansiedades felizes, ele não tem nada, e não é ainda exatamente nada. E essa magreza semovente de uma alegria agressiva, às vezes ofensiva (TEZZA, 2009, p.9).

Já encontramos, nesses trechos iniciais da narrativa, a informação de que o protagonista é um homem distraído, característica importante, pois será reafirmada ao longo do texto. Do mesmo modo, o caráter provisório do personagem, que “não tem nada, e não é ainda exatamente nada”, será um dos dilemas existenciais que mais inquietarão o “pai”: talvez seja possível dizer que a sua procura, exacerbada pela chegada do filho com síndrome de Down, é a de perder aquela provisoriedade e de atribuir um sentido para a sua vida, tornando-a, de algum modo, “definitiva”. No trecho transcrito acima, é possível também identificar um aspecto físico – a magreza – do personagem, o qual, para o leitor, é ainda um ser misterioso, cujos traços vão se mostrando pouco a pouco.

Seguindo a leitura, encontramos mais uma caracterização:

Ele é **um predestinado à literatura** — alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras. Nada ostensivo: a verdadeira superioridade é discreta, tolerante e sorridente. **Ele vive à margem**: isso é tudo. Não é ressentimento, porque ele não está ainda maduro para o ressentimento, essa força que, em algum momento, pode nos pôr agressivamente em nosso lugar. Talvez o início dessa contraforça (mas ele seria incapaz de saber, tão próximo assim do instante presente) seja o fato de que **jamais conseguiu viver do seu trabalho. Do seu trabalho verdadeiro**. Uma tensão que quase sempre escapa pelo riso, a libertação que ele tem (TEZZA, 2009, p. 10, grifos nossos).

O parágrafo acima apresenta o escritor, um homem das letras, caracterização que se compõe com aspectos, a princípio, contraditórios: ele é um predestinado à literatura (uma espécie de mito acerca do escritor, no sentido de sua superioridade em relação aos demais homens), mas, por enquanto, vive à margem, sem conseguir se sustentar financeiramente por meio do seu trabalho. Esses traços contraditórios – que representariam a condição do escritor brasileiro nos anos 1980 –, evidenciam, sob o ponto de vista pessoal, a tensão e a angústia provocadas pelo fracasso em conseguir um “lugar” e viver de seu trabalho. Tensão e angústia que continuam a se mostrar nas (auto)caracterizações ainda presentes no primeiro capítulo do romance:

Aos 28 anos não acabou ainda o curso de Letras, que despreza, bebe muito, dá risadas prolongadas e inconvenientes, lê caoticamente e escreve textos que

atafulham a gaveta. Um gancho atávico ainda o prende à nostalgia de uma comunidade de teatro, que frequenta uma vez por ano, numa prolongada dependência ao guru da infância, uma ginástica interminável e insolúvel para ajustar o relógio de hoje à fantasmagoria de um tempo acabado. **Filhote retardatário dos anos 70**, impregnado da soberba da periferia da periferia, vai farejando pela intuição alguma saída. É difícil renascer, ele dirá, alguns anos depois, mais frio. Enquanto isso, dá aulas particulares de redação e revisa compenetrado teses e dissertações de mestrado sobre qualquer tema. (...) Desistiu de ser relojoeiro, ou foi desistido pela profissão, um **dinossauro medieval**. Se ainda tivesse a dádiva do comércio, atrás de um balcão. Mas não: escolheu consertar relógios, o fascínio infantil dos mecanismos e a delicadeza inútil do trabalho manual. E no entanto sente-se um otimista — ele sorri, vendo-se do alto, como no cartum imaginado, agora uma figura real. Sozinho no corredor, dá outro gole de uísque e começa a ser tomado pela euforia do pai nascente. (...) Como se o simples fato de ter um filho significasse a definitiva imolação ao sistema, mas isso não é necessariamente mau, desde que estejamos “inteiros”, sejamos “autênticos”, “verdadeiros” —ainda gostava dessas palavras altissonantes para uso próprio, (...). Ele já começa a desconfiar dessas totalidades retóricas, mas falta-lhe a coragem de romper com elas — de fato, nunca se livrou completamente desse imaginário, que, no fundo da alma, significava manter o pé atrás, atento, em todos os momentos da vida, para não ser devorado pelo violento e inesgotável poder do lugar comum e da impessoalidade (TEZZA, 2009, p.12-3, grifos nossos).

Na (auto)avaliação do personagem – gesto que se repetirá ao longo da narrativa –, que também inclui alguns traços relativos a escolhas feitas no passado (a comunidade de teatro e a profissão de relojoeiro), temos, em “filhote retardatário dos anos 70” e “dinossauro medieval”, exemplos de imagens que assinalam a inadequação do protagonista frente a um tempo que exige o máximo desempenho. Muitas vezes tais imagens contêm uma ironia mais contundente, outras trazem até um tom de humor mais leve. As imagens acima grifadas representariam, como dissemos, um eu que se sente “mutilado”, e bem distante do ser “predestinado à literatura – alguém necessariamente superior”. A mesclagem de (auto)caracterizações negativas e positivas não para o que nos coloca frente a um personagem em notável busca de si e de seu lugar no mundo.

Ele sempre foi um homem otimista. Alguém do século XX, ele sonhou, apaixonado pela técnica, entusiasmado pela ideia do prazer, fascinado pelas mulheres, atraído pela inteligência, mergulhado no mundo verbal, impregnado de duas ou três ideias básicas de humanismo e liberdade, **um pequeno Pangloss da província**, em rápida transformação (TEZZA, 2009, p.37, grifos nossos).

A imagem de um “pequeno Pangloss da Província” faz menção, acreditamos, ao personagem Pangloss da obra *Cândido, ou o otimismo*, de Voltaire (1759), que investe no deboche para satirizar a tolice dos filósofos e a petulância dos poderosos. O personagem Pangloss é um caricato mestre criado como representação sarcástica da filosofia otimista do pensador alemão Gottfried Leibniz (1646-1716), que carregava o mantra de que "tudo vai

pelo melhor no melhor dos mundos possíveis". Assim, na passagem de *O filho eterno* transcrita acima, o personagem é comparado – ou “se percebe como” – a Pangloss, ser otimista e esperançoso, característica que, embora afirmada pelo personagem, não se adequa exatamente a outros aspectos que ele reúne, pois a essa altura do livro já reconhecemos um personagem muito pouco otimista frente às suas dolorosas e infelizes vivências. Ou seja, estamos à frente de uma (auto)caracterização irônica, que assinala o quanto o otimismo (tão destacado pelo personagem) pode resultar da ingenuidade e da ausência de lucidez – atitude esta sugerida pelo emprego, no trecho transcrito, da palavra “sonho” (“ele sonhou”).

Seguindo a narrativa, encontramos com frequência o que denominamos de “(auto)retratos” do personagem, os quais reafirmam o que já apontamos estar presente no texto: a tentativa de organizar/reorganizar a própria vida (do pai), a busca de autoconhecimento, num movimento que inclui não apenas as reflexões sobre os embates trazidos pelo nascimento de Felipe, mas uma retomada e reavaliação da própria trajetória – o que aproxima a narrativa, em vários momentos, de um relato retrospectivo, embora não linear, de sua vida.

E o que ele tem? Nada. Vive às custas da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobreviver, o que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs para recomeçar no dia seguinte e assim até o fim dos dias, pequeno **Sísifo do vilarejo** (TEZZA, 2009, p.53, grifos nossos).

Na passagem acima, temos a comparação do pai a um “Sísifo do vilarejo”. Na mitologia grega, Sísifo era considerado o mais astuto de todos os mortais, um mestre da malícia e da felicidade; ele entrou para a tradição como um dos maiores ofensores dos deuses, o que o fez receber a punição de, por toda a eternidade, rolar uma grande pedra de mármore com suas mãos até o cume de uma montanha, sendo que, toda vez que ele estava quase alcançando o topo, a pedra rolava novamente montanha abaixo até o ponto de partida, por meio de uma força irresistível, invalidando completamente o duro esforço despendido. Assim, na passagem acima de *O filho eterno*, ao declarar que o filho será uma “pedra inútil” que o pai terá de arrastar todas as manhãs até o fim dos dias, o personagem inominado é comparado – ou, mais uma vez, “se percebe como” um Sísifo – a Sísifo, imagem que torna flagrante a certeza de que ele, o pai, está destinado a esforços longos e repetitivos, e fadados ao fracasso, sendo desprovidos de opções de recusa.

Tanto na (auto)caracterização do protagonista como Plangloss quanto na (auto)percepção como um Sísifo, observamos um procedimento frequente nos relatos autobiográficos dos escritores da América Hispânica e também do Brasil: ao compor a(s) autoimagem(ns) – ou “ficções” de si – que deseja projetar em sua autobiografia, o escritor apropria-se do “arquivo literário e cultural do Ocidente” (MARQUES, 2006, p. 107). Sylvia Molloy também apontou, nas autobiografias hispano-americanas, a apropriação de textos e vozes alheias, na tentativa de autorrepresentar-se. A estudiosa enfatiza que tal apropriação se efetua, em geral, como uma espécie de desvio do modelo escolhido, localizando-se no desvio a “marca” do autobiógrafo. Diz Molloy: “A auto-expressão é, necessariamente, um processo de alteração” (MOLLOY, 2003, p. 123). Em *O filho eterno*, parece-nos que as autofigurações como “Plangloss da província” e “Sísifo do vilarejo”, ao mesmo tempo em que elegend, como possibilidade de auto-identificação, personagens emblemáticos do otimismo ingênuo e da condenação ao fracasso, respectivamente, chamam também a atenção para o desconforto do próprio gesto da apropriação, desconforto expresso pelos complementos “da província” e “do vilarejo”.

Mais adiante, lembrando os tempos em que viveu na Alemanha, “ele” se compara a Chaplin no filme *Tempos modernos*, já que viveu, naquele período, a experiência de um trabalho mecânico. Aproveita o “fio” e liga-o ao fato de ser um escritor que observa, um ser que vê e não que vive, como se não só o trabalho na Alemanha, mas toda a sua vida, fosse mecanizada e não vivida de fato:

Finalmente adequado, entra na gigantesca lavanderia do hospital. Tempos modernos, ele lembra, estetizando a vida — Chaplin na linha de produção. Como se sente escritor, vive equilibrado no próprio salvo-conduto, o alibi de sua arte ainda imaginária, o eterno observador de si mesmo e dos outros. Alguém que vê, não alguém que vive (TEZZA, 2009, p.98).

Em outro momento, o pai é caracterizado, nessa mesma linha de sujeito paciente e não agente, como autista: “Em tudo na vida, ele diria se pensasse a respeito (o que não faz, autista), não se julgam motivações, mas resultados” (TEZZA, 2009, p.152).

Em uma das lembranças do pai, também encontramos a menção ao sótão de Raskolnikoff, personagem de *Crime e castigo*, de Dostoiévsk: “Em 1975 dormia de dia e reservava a noite, madrugada adentro, até amanhecer, para ler e escrever, naquele sótão de Raskolnikoff — se levantasse súbito daria com a cabeça na viga do telhado. Rua Afonso Henriques, ele lembrou, no alto de Coimbra” (TEZZA, 2009, p.91), trazendo a imagem de um

personagem atormentado, também dramaticamente perseguido pela necessidade de fazer algo importante em sua vida, algo notório, que lhe dê algum sentido.

Há muitas outras (auto)caracterizações ao longo do romance *O filho eterno*, mas já podemos visualizar, com as que aqui trouxemos, que se trata de uma estratégia relevante para a construção e caracterização do personagem, principalmente no que diz respeito aos seus conflitos existenciais e “profissionais”. Neste sentido, diríamos que as (auto)caracterizações mais longas buscam projetar as vivências, as percepções, as angústias, os embates do personagem “pai”; e as curtas, mas incisivas e irônicas representações, ao mesmo tempo em que elevam este personagem à altura de emblemáticas figuras e histórias ficcionais, assinalam o quanto ele se sente distante “diferente” (e, conseqüentemente, “menor”) e distante – na “província”, no “vilarejo” – com relação àqueles personagens.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Depois de todas as nossas reflexões, percebemos que, hoje, já não podemos mais falar da obra *O filho eterno* sem pensar nas motivações biográficas da escrita do já consagrado escritor contemporâneo Cristovão Tezza. Com todo o envolvimento midiático – entrevistas, filme lançado no cinema, artigos e pesquisas realizadas –, o público leitor, em geral, tem ciência da relação do personagem-escritor com o próprio autor, ficando a seu critério optar, ou não, pelo pacto de leitura proposto no livro: “romance brasileiro”.

Assim, optamos, neste trabalho, por, mais que apontar os “operadores de identificação” entre o personagem-escritor e o autor Cristovão Tezza, pensar a criação do romance, as estratégias utilizadas na composição de *O filho eterno*, tendo como base, além da obra em si, a autobiografia literária de Tezza: *O espírito da prosa*. Para alcançarmos esse objetivo, consideramos necessário traçar um breve panorama das escritas híbridas no Brasil, escritas estas que possuem características consideradas, aqui, presentes no romance estudado. Apresentamos, por meio de alguns “operadores de identificação”, dados “autobiográficos” que são ficcionalizados em *O filho eterno*, o que resulta na presença constante, na narrativa, da mesclagem de autobiografia e ficção. Dessa maneira, situamos o romance na fronteira entre o ficcional e o autobiográfico, sugerindo a presença de uma espécie de desejo de produzir efeitos de realidade na ficção através dos jogos permanentes com a identidade “real” do autor.

A partir dessa perspectiva, o foco foi identificar e pensar os jogos de identidade/desidentificação autoral, assim como os modos de ficcionalização do *eu* em *O filho eterno*. E, com o intuito de trabalhar minuciosamente a escrita e alguns de seus elementos estratégicos, fizemos uma espécie de biografia do personagem protagonista da obra, o que nos possibilitou traçar um perfil do “pai” e perceber, ainda mais claramente, que, apesar de o romance trazer em seu título a palavra “filho”, o personagem “pai” é o alvo da narrativa, que apresenta os seus anos de formação, a sua vida como escritor, os seus textos, os momentos com o grupo de teatro e seu “guru”, a sua vida profissional, as suas experiências no exterior e as suas angústias e vivências como pai de Felipe, um menino com síndrome de Down.

Em sua dissertação de mestrado, “A identidade esquecida: a expressão do sublime por um narrador pós-moderno” (2004), Alexandre de Amorim Oliveira utiliza a expressão “Sísifo Pós-moderno”, para caracterizar o sujeito que se empenha no “trabalho inútil e sem

esperança” de atribuir-se uma identidade, reconstruindo um rosto para si mesmo a fim de preencher o espaço vazio deixado pela sua “identidade perdida”. Podemos dizer, neste momento do trabalho, que essa busca de se reconhecer ou de construir para si uma identidade decorreu ao longo do texto de *O filho eterno* a partir do personagem-protagonista, que é, portanto, o foco do romance, como afirmamos há pouco.

Para explicitar algumas estratégias de composição do protagonista de *O filho eterno*, trouxemos a leitura da autobiografia literária de Tezza, *O espírito da prosa*, publicada cinco anos depois de seu maior sucesso como escritor, o romance *O filho eterno*, de 2007, lembrando que este romance o tornou um dos nomes centrais da cena contemporânea brasileira, tendo ganhado os principais prêmios voltados à produção literária em língua portuguesa, a exemplo do Jabuti e do Portugal Telecom. O livro *O espírito da prosa*, ao nos apresentar as reflexões de Cristovão Tezza sobre a prosa romanesca, expõe e discute estratégias narrativas empregadas na criação do romance *O filho eterno*, mesmo que, como aqui já foi explicado, este tenha sido pouco abordado na autobiografia de 2012. Na autobiografia, Tezza apresenta e defende o sujeito-escritor por meio da argumentação crítica que atravessa toda a autobiografia, que é também a narrativa da sua trajetória pessoal, a qual se aproxima da trajetória do protagonista de seu, até então, maior êxito na ficção, *O filho eterno*.

Foi possível, então, apontar algumas das estratégias presentes no “romance brasileiro” escrito por Tezza: o emprego da terceira pessoa – comentado e analisado em diversos momentos do presente trabalho –, as misturas dos planos temporais e as (auto)caracterizações, recursos que foram destacados em subcapítulos separados. Assim, percebemos a riqueza da “inconstância” – ou intensa movimentação – temporal; a presença de um “agora”, que pode estar se referindo ao passado, ao presente da situação que está sendo narrada ou ao próprio presente da escrita; ou seja, a riqueza dos jogos temporais como recurso estratégico de construção do personagem. Além disso, destacamos o “recheio” das (auto)caracterizações, que trazem personagens literários, expressões carregadas de significados, títulos de obras consagradas, breves “caracterizações biográficas”, que evidenciam uma busca/tentativa de aproximar o personagem-protagonista de algum perfil que, possivelmente, se distancie do autor Tezza e que, ao mesmo tempo, se una às reflexões desse personagem em busca do entendimento/reconhecimento de si. No entanto, ao passo que as (auto)caracterizações ficcionalizam o “pai”, também aproximam a narrativa de *O filho eterno* das narrativas autobiográficas, que tendem a trazer personagens emblemáticos como recurso de comparação

e de caracterização de si, reafirmando, com isso, a linha tênue entre o ficcional e o autobiográfico que se apresenta na composição do texto de Tezza.

Deste modo, Cristovão Tezza oferece aos leitores uma inquietante, angustiante e prazerosa leitura com o livro *O filho eterno*, marcado pela fusão de ficção e não-ficção, tematizando uma espécie de “acerto de contas” do escritor com experiências próximas às de sua vivência com o filho e com a própria vida. E, com a sua autobiografia literária, *O espírito da prosa*, Tezza traria essa mesma espécie de “acerto de contas” pessoais, mas agora articulada com o seu conceito de literatura, a sua experiência de escritor e a sua herança acadêmica. Parece que, apesar das escolhas temáticas divergentes, as obras dialogam, uma vez que encontramos similitudes entre as vivências do personagem inominado de *O filho eterno* e as expostas pelo próprio Tezza na autobiografia literária. Esta, apesar de “literária”, traz aspectos pessoais da vida do escritor: a perda do pai aos 7 anos; a mudança para Curitiba pouco depois; a mais remota lembrança do desejo de se tornar escritor, aos 10, 11 anos, quando passou a escrever e confeccionar pequenos livros artesanais para vendê-los aos colegas; os sete anos vividos na comunidade teatral do seu “guru” – como ele próprio irá afirmar ao longo do livro, o escritor e dramaturgo W. R. Rio Apa, até a tardia entrada na universidade, com quase 30 anos – momento em que conheceu a obra do linguista russo Mikhail Bakhtin. Em *O espírito da prosa*, Tezza vai envolvendo o leitor em suas memórias e revelando tudo o que considera importante para a sua formação como escritor, formação esta que veio de momentos angustiantes em que o jovem candidato a escritor buscava algum sentido para alcançar o objetivo do reconhecimento de seu trabalho, de seu texto. Percebemos, assim, uma narrativa bem próxima da apresentada em *O filho eterno*, na qual o “pai” está em busca não apenas de aprender a conviver e a amar o filho, mas de se reconhecer e ser reconhecido pela literatura que, incansavelmente, escreve.

Temos, portanto, em *O espírito da prosa*, uma espécie de afirmação/explicação de como Cristovão Tezza se permitiu e conseguiu tratar em um texto literário de questões tão delicadas e próximas de sua própria vida, e essas referências são dadas na autobiografia literária com a mesma sutileza que Tezza fez presente em *O filho eterno*. Na autobiografia literária, Tezza comenta muito pouco a narrativa aqui estudada, mas *O espírito da prosa* sugere “operadores de identificação” que nos permitem viajar até as entrelinhas do “romance brasileiro” e compreender a sua composição, que tentamos estudar e compartilhar com o presente trabalho.

Concluimos que o “espírito da prosa”, na verdade, talvez não exista; talvez tampouco exista uma receita para a convivência e o amor entre pais e filhos. A solução para ambos seria seguir procurando, pelo simples fato de não haver outra coisa a fazer para quem acredita que a própria busca em si possa suprir o desejo do encontro.

Teremos assim: o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, a sua alma, (...), a sua alma usurpada.

(...) De qualquer forma, o sentimento de inadequação parece ser o primeiro motor de quem escreve a sério. O que nos leva a um paradoxo interessante, que é em si uma inadequação metafísica: a felicidade não produz literatura. (...) A ideia de felicidade supõe alguma adequação, algum equilíbrio entre o ser e o seu meio. (TEZZA, 2012, p. 83-4)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.
- FAEDRICH, Anna. *Autoficções In: Do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*, 2014. Tese (Doutorado) Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2014.
- FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro : EDUERJ, 2013.
- GASPARINI, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris: Seuil, 2004.
- GUTIÉRREZ, Rafael. *Formas híbridas*. Rio de Janeiro: Circuito, 2017.
- HIDALGO, Luciana. Autoficção brasileira: influências francesas, indefinições teóricas. *Revista Aléa*, Rio de Janeiro, v.15/1, p. 218-231, jan./jun. 2013.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- MARQUES, Reinaldo. Sujeito, identidade e autobiografia em Cyro dos Anjos. In: JOBIM, José Luiz et al (org.). *Lugares dos discursos literários e culturais - o local, o regional, o nacional, o internacional, o planetário*. Niterói: EDUFF, 2006. p. 93-111.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América Hispânica*. Chapecó: Argos, 2003.
- NETO, Irinêo. *Uma questão pessoal*. 6 de ago. de 2007, Caderno G.
- OLIVEIRA, Alexandre de Amorim. *A identidade esquecida: a expressão do sublime por um narrador pós-moderno*. Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
- REGO, José Lins do. *Meus verdes anos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- REGO, José Lins do. *Menino de engenho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- REIS, Nei. Só a pureza suporta a dor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 de agosto de 2007 Caderno Ideias.

RODRIGUES, Sérgio. Primeira mão Cristovão Tezza: 9 ago. 2007. In: RODRIGUES, Sérgio. *O filho eterno' Blog de Sérgio Rodrigues*.

SANCHES NETO, Miguel . Romance brasileiro: lixo e literatura. *Jornal Rascunho*, out. 2019.

SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (A ficção brasileira modernista). In: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 25-40.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. *Z Cultural, Revista Virtual do Programa Avançado de Contemporânea*, ano 5, 2007a. Disponível em: [http://www.pacc.ufrj.br/z/ano 5/1/z\\_silviano.php](http://www.pacc.ufrj.br/z/ano%205/1/z_silviano.php). Acesso em: jun.2019.

SANTIAGO, Silviano. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 2 de set. de 2007b. Caderno Mais!

SANTIAGO, Silviano. Alegoria e palavra em Iracema. In: SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. Ed. ampl. Recife: Cepe, 2019, p. 279-298.

SARAMAGO, Victoria. *O filho eterno*. O duplo do pai: o filho e a ficção de Cristovão Tezza. São Paulo: É Realizações, 2013

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristovão. *Literatura à margem*. Porto Alegre: Dublinense, 2018.

VOLPATO, Cadão. *Jornal Valor Econômico*. 3-5 ago. Caderno Fim de Semana / Literatura. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br>. Acesso em: jul. 2019.