Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Amanda Farriá Jacques

A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza

Rio de Janeiro
2014

Amanda Farriá Jacques

A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza

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

Orientadora: Profª. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

T356 Jacques, Amanda Farriá.
A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza / Amanda Farriá Jacques. – 2014.
77 f.

Orientadora: Ana Cláudia Coutinho Viegas.
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-. O filho da prosa – Teses. 4. Ficção autobiográfica – Teses. 5. Tezza, Cristóvão, 1952- – Personagens – Teses. I. Viegas, Ana Cláudia Coutinho, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

_____ _____
Assinatura Data

Amanda Farriá Jacques

A escrita de si e as representações do escritor em 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: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 31 de março de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Ana Cláudia Coutinho Viegas (Orientadora)

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha

Instituto de Letras - UERJ

_____

Profª. Dra. Stefania Rota Chiarelli

Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Aos meus maiores amores: Cris e Hayner.

AGRADECIMENTOS

A Deus e Nossa Senhora de Fátima, que conduzem os meus caminhos e proporcionam bênçãos e inspirações para a concretização de sonhos. Seguramente, por maior que tenha sido a dedicação e o esforço para a conclusão deste estudo, sem Ele a sua realização não seria possível.

À minha mãe, pelo amor, pela fé, pelas lições, pela educação e por me ensinar a prosseguir, independente das circunstâncias. Mãe, essas palavras são puro amor e gratidão.

À minha avó, por ser um exemplo e por ter nos acolhido com amor em sua casa quando tudo parecia perdido.

Ao meu marido, grande amigo de todas as horas, que acreditou imensamente no término desta dissertação.

Aos meus irmãos, pela torcida.

Aos meus amigos do mestrado, pelo incentivo, apoio e conversas.

À minha amada tia e madrinha Sol, por ser alguém com uma evolução espiritual admirável. Porto seguro da família.

Ao corpo docente do Programa de Mestrado, por compartilharem experiências e conhecimentos.

À minha orientadora, Professora Ana Cláudia Coutinho Viegas, pela contribuição durante o desenvolvimento deste trabalho.

À professora Fátima Cristina Dias Rocha, pelos conhecimentos transmitidos ao longo de alguns anos e por ter aceitado participar da banca.

À professora Stefania Rota Chiarelli, por ter aceitado participar da banca.

Quando você se encontra diante de uma obra de arte você se pergunta: o que é que isso me diz? E se não te disser nada você não demora no assunto. Se te disser alguma coisa, começa a questão, começa a interrogação – o que é que isso me diz? O que isso me diz sobre o mundo, de alguma maneira? Então, você começa a investigar e o problema do crítico é o de descobrir o que a obra diz sobre o mundo.

Schwarz, 1991

RESUMO

JACQUES, Amanda Farriá. *A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza*. 2014. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Esta dissertação se detém em duas das principais características da literatura brasileira contemporânea: a profusão de escritas de si e a recorrência de personagens-escritores na produção romanesca. Nesse contexto, a discussão concentra-se em algumas das obras de um dos mais consagrados escritores brasileiros da atualidade: Cristovão Tezza. Em se tratando das escritas de si, discutimos a respeito do premiado romance *O filho eterno* (2007), por ser uma narrativa que congrega elementos factuais e criação ficcional. Nesse sentido, fazer da relação com o próprio filho Down a matéria-prima de um romance significa enveredar pelos caminhos dos gêneros autobiográficos, estabelecendo um novo paradigma em relação a suas obras anteriores, já que, até então, nenhum espaço para a abordagem de elementos referenciais havia sido aberto. Na discussão dessa obra, consideramos que, apesar de se inclinar à autobiografia, o autor lhe distribui índices de ficcionalidade que colocam em xeque a veracidade do discurso, o que impossibilita a delimitação do gênero entre autobiografia e romance. Nesse caso, o que passa a estar em jogo é a ficcionalização do eu frente à criação literária. Num segundo momento, refletimos sobre a inserção de personagens-escritores na escrita tezziana, recurso amplamente utilizado pelo autor em diversas obras ficcionais, investigando os motivos e implicações dessa recorrência. Para empreender tal análise, recorremos às noções de metaficção e gesto literário, visto que a tematização do universo íntimo do escritor na esfera ficcional evidencia o ato de escrever e seu caráter problematizador. Por último, fazemos uma leitura comparada entre o romance de matiz biográfico *O filho eterno* e a autobiografia literária *O espírito da prosa*, tendo por premissa que esta pode funcionar como peça-chave na recepção daquele.

Palavras-chave: Cristovão Tezza. Literatura brasileira contemporânea. Escritas de si. Personagem-escritor.

ABSTRACT

JACQUES, Amanda Farriá. *The writing of the self and representations writer in Cristovão Tezza*. 2014. 77 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This work wants to look for two main characteristics of the brazilians contemporary literature: profusion of written of the self and the recurrence of writer-character in the romanesque production. In this context, the discussion focus in some works of the most acclaimed brazilian news writers: Cristovão Tezza. Talking about it writings, it discusses about the prizewinner romance *O filho eterno* (2007), cause it is a narrative which brings together factual elements and fictional creation. In that case, makes the relationship with his own son Down's syndrome the base material of a romance means engage the ways of autobiographical genres, establishing a new paradigm autobiographical between his previous works, since until then any space for approach of referential elements had been opened. The discussion of this work consider that despite lean the autobiography, the author distributive indices of functionality that puts in check the veracity of the speech, making it impossible for the delimitation of the genus between the autobiography and romance. Thus, what is at stake is the fictionalization of I front of literary creation. In another moment, we have established a discussion on inserting the writer-character in tezziana writing, widely used resource by author in various fictional works, investigating the reasons and implications of this recurrence. To undertake such analysis, we resort to notions of metafiction and literary gesture. Since the thematization of the intimate universe of the writer in the fictional ball highlights evidence the act of write and its inquisitive character. Last but not least, do a comparative reading between romance of hue biographical *O filho eterno* e *O espírito da prosa, o*nce the autobiography works as a key at the front desk of the fictional narrative.

Keywords: Cristovão Tezza. Brazilian Contemporary literary. Writing of the self. Writer-character.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	**A FICÇÃO DE SI EM *O FILHO ETERNO*: A VIDA COMO CONSTRUÇÃO LITERÁRIA**	12
1.1	**A terceira pessoa em *O filho eterno*: mascaramento de um narrador autobiográfico?**	22
1.2	**A escrita de si em *O filho eterno***	23
1.3	**O filho como espelho do pai**	33
2	**AS REPRESENTAÇÕES DO ESCRITOR EM CRISTOVÃO TEZZA**	36
2.1	**Funções e gestos do autor**	47
2.2	***Juliano Pavollini***	50
3	***O FILHO ETERNO* E *O ESPÍRITO DA PROSA*: A FORMAÇÃO DO ESCRITOR**	56
3.1	***O filho eterno*: um romance de formação**	56
3.2	**A formação do escritor entre o romance e a autobiografia**	59
3.3	**As reflexões sobre a memória em *O espírito da prosa***	67
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
	REFERÊNCIAS	74

INTRODUÇÃO

No universo da prosa contemporânea, inúmeros autores estão escrevendo textos com diversas referências biográficas mesmo em obras situadas no universo da ficção. O termo *escritas de si* caracteriza os textos em que o narrador-personagem se identifica com o autor empírico, pois apresenta explicitamente diversas evidências que remetem à pessoa que assina a obra. No entanto, eventualmente, esses textos distribuem índices de ficcionalidade, o que tensiona a recepção da obra como estritamente ficção ou autobiografia.

As fronteiras entre realidade e invenção são, consequentemente, diluídas, problematizando as ideias de verdade e ficção, e questionando as identidades construídas ao longo das narrativas, aspectos estes que revelam a impossibilidade de reprodução e representação plena dos acontecimentos vividos.

Neste contexto, esta dissertação volta-se para o escritor catarinense Cristovão Tezza, analisando de modo mais amplo sua obra de maior êxito na ficção, *O filho eterno* (2007), que carrega as características mencionadas acima, na medida em que a narrativa é marcada por um profundo tom confessional, examinando dramas, traumas e culpas de um personagem que, embora anônimo, alude ao autor empírico através de características e situações facilmente identificadas à biografia de Tezza, tais como: o personagem é um escritor que busca o reconhecimento da crítica e dos leitores, o filho, Felipe, é portador da síndrome de Down, os nomes dos livros que o protagonista escreve possuem os mesmos nomes de livros já publicados por Cristovão Tezza, entre outros aspectos que serão analisados adiante e que, inevitavelmente, remetem ao autor.

Assim, ao apresentar um personagem aparentemente autobiográfico, que apresenta semelhanças com o próprio autor Tezza em seus aspectos físicos e experiências de vida, o romance tensiona a recepção da obra, na medida em que abala as expectativas prévias do leitor que conhece a biografia de Cristovão Tezza. Num primeiro contato com o livro, catalogado como “romance brasileiro”, espera encontrar uma escrita inventiva, ou seja, ficcional, mas, na realidade, o que percebe é uma narrativa ambígua, baseada em fatos e situações propriamente biográficas. Para refletir sobre o modo de leitura e a relação do leitor com o texto, serão utilizadas as conceituações do estudioso de autobiografias Philippe Lejeune, que situa a problemática do gênero autobiográfico na perspectiva de sua recepção, e, portanto, postula o contrato de leitura existente implicitamente entre autor e leitor, por meio de diferentes pactos. Também traremos à luz as discussões de Philippe Gasparini, Serge Doubrovsky e Eurídice Figueiredo a respeito do romance autobiográfico, da autoficção e dos

frágeis limites entre autobiografia e ficção, visto que *O filho eterno* se apresenta permeado por um registro misto, em que a confissão e a ficção mostram-se indissociáveis.

No entanto, embora Cristovão Tezza tenha construído um texto ambíguo, que embaralha e confunde as esferas real e ficcional, o escritor, por outro lado, não estimula uma leitura referencial, mas, ao contrário, costuma marcar com insistência a impossibilidade de ser ele próprio o personagem protagonista do livro. Combatendo qualquer associação entre ambos, busca orientar o leitor a uma interpretação estritamente romanesca, numa atitude que reforça a ambiguidade do texto, já que o autor recorre ao biografismo, mas, no entanto, nega as associações, deixando o leitor em dúvida permanente.

Em um segundo momento, este trabalho pretende investigar as representações do escritor e da literatura na escrita tezziana, por pertencer o autor à grande galeria de escritores contemporâneos que inscrevem com certa frequência a figura do escritor na prosa de ficção, evidenciando um quadro notório: a literatura brasileira contemporânea diz cada vez mais do escritor e do ato de escrever. Com quase dez obras de ficção publicadas em que os protagonistas e/ou narradores são escritores, percebe-se que o tema de alguém que escreve é muito caro a Cristovão Tezza, que aproveita o espaço da escrita ficcional para promover discussões e reflexões acerca do fazer literário, bem como do papel, do sentido, do lugar e da atuação do escritor contemporâneo, escancarando os bastidores da prática literária e dando a ver uma preocupação frequente entre os escritores: analisar as motivações e consequências do ofício artístico.

Para essa investigação, examinaremos o conceito de metaficção, que, grosso modo, significa ficção sobre ficção, em uma arte que prevê sua centralidade na linguagem, bem como o de "gesto literário", que inclui o procedimento narrativo da metaficção, mas vai além, na medida em que abarca narrativas que falam sobre a ficção no espaço ficcional, mas concebem personagens-escritores que se confundem com o autor empírico, jogando elementos referenciais em uma escrita que se diz inventiva. Ou seja, nas narrativas do gesto literário, a confusão entre real e invenção é o fim que se busca, o que não ocorre na metaficção. Após a conceituação dos termos, faremos uma análise de duas obras ficcionais de Cristovão Tezza que colocam em cena personagens-escritores: o romance *Juliano Pavollini* e a coletânea de contos *Beatriz*.

Em seguida, pretendemos analisar *O filho eterno* como um autêntico romance de formação, na medida em que a narrativa caminha para o desenvolvimento e amadurecimento do personagem principal: o pai de Felipe. Por fim, dada a semelhança de discursos entre *O*

filho eterno e *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, faremos uma leitura comparativa entre ambos, perscrutando a formação da carreira do escritor Cristovão Tezza.

1 A FICÇÃO DE SI EM *O FILHO ETERNO*: A VIDA COMO CONSTRUÇÃO LITERÁRIA

Cristovão Tezza, escritor catarinense radicado em Curitiba, teve o seu lugar consolidado no cenário da literatura brasileira contemporânea ao escrever *O filho eterno*, obra publicada em 2007 que narra, em terceira pessoa, a experiência de um pai que vê seu primeiro filho nascer portador da síndrome de Down, ao mesmo tempo em que o relato resgata diversos momentos da juventude deste pai que sofre com a chegada de um filho excepcional. Entre o romance e o relato confessional, os acontecimentos convergem para a reflexão e o amadurecimento do pai de Felipe, o filho Down e único personagem nomeado em toda a narrativa.

A obra, de imediato, foi sucesso de vendas, tendo sido muito bem recepcionada pela crítica e pelos leitores, e venceu os principais prêmios literários, tais como o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de melhor obra de ficção do ano 2007; o Prêmio Jabuti de melhor romance em 2008; o Prêmio Bravo! de melhor obra em 2008; o Prêmio Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa em 2008 (1º lugar); o Prêmio São Paulo de Literatura como melhor livro do ano 2008 e, em 2009, recebeu o Prêmio Zaffari e Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo, como o melhor livro dos últimos dois anos, além de ter sido considerado pelo jornal *O Globo* uma das dez melhores obras de ficção da década.

O sucesso da obra não ficou apenas no âmbito nacional, pois foi traduzida em diversas línguas, como o francês, *Le Fils du Printemps*, Éditions Métailiè, em 2009, com tradução de Sébastien Roy; o holandês, *Eeuwing Kind*, Contact Publishers, em 2009, com tradução de Arie Pos; o italiano, *Bambino per Sempre*, Ed. Sperling e Kupfer, em 2008, com tradução de Maria Baiocchi; o catalão, *El Fill Etern*, Club Editor, em 2009, com tradução de Josep Domènec Ponsatí; e o inglês, *The Eternal Son*, Scribe Publications, em 2010, com tradução de Alison Entrekin; além da edição lusitana, em 2008, pela editora Gradiva.

Além de ter recebido os principais prêmios e ter sido traduzido para diversas línguas, o romance foi adaptado para o teatro, na forma de um monólogo, pela Cia. dos Atores de Laura, em 2011, com direção de Daniel Herz. Os direitos da obra ainda foram vendidos à RT Features para adaptação cinematográfica.

Os parágrafos anteriores mostram como foi largamente acolhido e premiado o romance de Cristovão Tezza, permitindo-lhe fazer o que sempre foi sua utopia particular:

dedicar-se integralmente à sua vida de escritor, desligando-se da Universidade Federal do Paraná, onde lecionava. Em outras palavras, *O filho eterno* representou para o autor a sua alforria do mundo das coisas práticas.

A história de *O filho eterno* começa nos anos 80 e conta a história de um escritor que aos 28 anos é sustentado pela mulher, prestes a ter um filho, e nunca teve um emprego fixo na vida, jamais tendo conseguido viver de seu próprio trabalho. Os primeiros três capítulos transcorrem delineando a personalidade do pai escritor que espera o nascimento do primeiro filho, antes da revelação de que o mesmo possui a síndrome de Down. Pelo perfil que é traçado, ao modo de um narrador em terceira pessoa que imprime a todo momento reflexões do personagem à narrativa, o leitor percebe se tratar de um homem que ainda não se adaptou à ideia de ter um filho e que se sente frustrado por não ter nada, "nem casa, nem emprego, nem paz" (TEZZA, 2011, p. 10). Ao mesmo tempo, pensa que sua vida ainda não começou, que vive uma fase provisória,

> 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... a o 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! (TEZZA, 2011, p. 15).

Somente no quarto capítulo ocorre o nascimento do filho e esse dia é relatado como "a manhã mais brutal da vida dele" (TEZZA, 2011, p. 27). O pai fica perplexo e atordoado com a revelação de que seu filho é portador da síndrome de Down e por vezes, ao longo da narrativa, chega a desejar a morte da criança, já que o filho não se encaixou na ideia que o pai tinha dele:

> Ele recusava-se a ir adiante na linha do tempo; lutava por permanecer anterior à revelação, como um boi cabeceando no espaço estreito da fila do matadouro; recusava-se mesmo a olhar para a cama, onde todos se concentravam num silêncio bruto, o pasmo de uma maldição inesperada. 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, 2011, p. 31).

Pela primeira vez na vida o pai experimenta a sensação de viver algo que será irreversível, sente a força do tempo, da vida, do destino e das coisas irremediáveis, que não têm volta, não podem ser diferentes nem desfeitas: "O filho é a imagem mais próxima da ideia de destino, daquilo que você não escapa. Ou daquilo que você não pode escapar? Por quê?

Por que eu não posso tomar outro rumo? – será a pergunta que fará várias vezes ao longo da vida." (TEZZA, 2011, p. 41).

Desta forma, a partir da revelação da síndrome, a trama da narrativa será estruturada em torno da adaptação e aceitação do pai ao filho, bem como a trajetória e a rotina do filho e dos pais diante da imposição de cuidados que o filho exigirá. O pai, que vive a experiência da paternidade aliada ao sofrimento, no entanto, sente que nada é como ele gostaria que fosse, inclusive o próprio filho. Seus projetos de vida não deram certo e o nascimento de um filho especial, algo irreversível, representa uma ameaça às suas ambições de se tornar um grande escritor e significa a obrigação a um certo aburguesamento, pois sabe que precisará rever os ideais do jovem que fora para suprir as necessidades do filho Down. Por ver o filho como um estorvo para seus planos de vida, passa a rejeitá-lo, assumindo o papel de anti-herói, desumano e insensível. Com isso, eventualmente, acaba referindo-se ao filho Felipe de forma pejorativa: "um ser insignificante, criança horrível, algo, a coisa, mongoloide, problema a ser resolvido, idiota, pequena vergonha, pequeno monstro, pedra inútil", o que demonstra sua incapacidade de aceitar e adaptar-se ao filho.

Neste contexto, os capítulos seguintes narram a experiência desgastante que a família passa a vivenciar à procura de tratamentos para Felipe. São relatadas inúmeras visitas a médicos, hospitais, clínicas, inclusive fora de Curitiba, onde se passa o romance. Estas etapas narram os avanços na vida da família, bem como a formação de uma criança com a síndrome de Down, durante a qual, em cada estágio, é possível observar uma certa aceitação por parte do pai para com a criança. Nestes mesmos capítulos o romance percorre a mudança da família para a periferia; o nascimento da segunda filha, que não possui a síndrome do irmão; a publicação e a recepção dos livros do personagem do pai escritor, como *O terrorista lírico* e *Ensaio da paixão*; a graduação em Letras; aos 34 anos, o primeiro emprego com carteira de trabalho assinada, que o obrigou a viver longe da família por dois anos, em Santa Catarina; até, finalmente, o primeiro sucesso literário do pai escritor, com a publicação de *Trapo*, por meio de uma grande editora: "Pela primeira vez, aos 34 anos, tem uma carteira de trabalho assinada e recebe um dinheiro fixo no final do mês. É um funcionário do Estado – o sonho secreto de nove entre cada dez brasileiros. Vive a breve euforia de alguém enfim entregue ao sistema." (TEZZA, 2011, p. 142).

Ao mesmo tempo em que o romance narra a história de um pai que vê seu primeiro filho nascer portador da síndrome de Down, o relato é intercalado e misturado com as memórias e reflexões do personagem do pai acerca de seu passado. Desta forma, o pai escritor analisa sua própria consciência a fim de resolver pendências com o passado, numa espécie de

prestação de contas. Neste movimento, vemos a imagem do pai sendo construída em meio às recordações da infância e juventude que o marcaram, como a morte do pai em um acidente e a consequente mudança da família de Santa Catarina para Curitiba, a experiência de participar de uma comunidade de teatro alternativo durante a adolescência, a viagem pela Europa, o ingresso à Marinha Mercante, a profissão de relojoeiro, os sonhos e utopias juvenis, o casamento etc. Este resgate do passado é, por vezes, marcado em contraposição a sua vida presente, associando-se em vários momentos ao desenvolvimento do próprio filho, aspecto que será estudado mais adiante.

O romance também perpassa os anos de formação do pai enquanto escritor, a dura realidade em busca do reconhecimento artístico e literário, mostrando que tornar-se um escritor notável no cenário da literatura era seu maior desejo. Talvez o único, acima de tudo, pois coloca sua carreira literária na frente dos problemas do filho e da família, por isso vê Felipe como uma "pedra silenciosa no meio do caminho" (TEZZA, 2011, p. 112). Ou seja, mesmo diante das adversidades atravessadas pela família após o nascimento do filho, o escritor não consegue parar de pensar no seu projeto, numa atitude que pode talvez ser vista como egoísta, mas também na qual é possível perceber a importância de sua vocação de escritor. Duas passagens são bastante elucidativas deste aspecto:

> [...] o único foco real de sua vida é escrever, já como um escapismo, um gesto de desespero para não viver; começa lentamente a ser corroído pela literatura, que tenta lhe dar o que ele não pode ter por essa via, que é um lugar no mundo; cada livro é um álibi, um atestado de substituição." (TEZZA, 2011, p. 144-145).
> [...] talvez (agora ele voltava a ele mesmo) sua obsessão infantil com o próprio trabalho, a brutal insegurança de quem escreve, estivesse acima de seu próprio filho – e está mesmo, ele fantasia, em meio a um incêndio em que pode salvar o filho ou salvar seu manuscrito; a escolha de Sofia revisitada, e ele sorri, dispersivo; qualquer coisa para não pensar no que está levando pela mão. Eu não posso ser destruído pela literatura; eu também não posso ser destruído pelo meu filho. (TEZZA, 2011, p. 159).

Desta forma, o romance é percorrido em direção ao amadurecimento, desenvolvimento e transformação pessoais do pai de Felipe, e o apego do pai pelo filho passa a ser notório. Esta parte é sensivelmente marcada pelo desaparecimento de Felipe, quando só então o pai se dá conta da falta que o filho lhe faz. A partir deste acontecimento, o amor por parte do pai passa a ser evidente nos capítulos que virão a seguir: "voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo." (TEZZA, 2011, p. 169).

Os últimos capítulos narram a tranquilidade da rotina – tão desprezada no início do romance – e a estabilidade financeira que o ofício de professor da Universidade Federal do

Paraná lhe concedeu, além da possibilidade de voltar a morar com a família em Curitiba. Não há um desfecho edificante ou alguma lição que ensine ao leitor a lidar com os percalços de ser pai de um filho portador da síndrome de Down. O final fica em aberto, mostrando que o mote central do romance é o processo interno de transformação, amadurecimento e desenvolvimento desse pai que luta e sofre para aprender a ser pai de um menino Down, processo esse que perpassa a integração do pai no mundo, representada pela adaptação e aceitação do filho, o casamento, o emprego estável e, consequentemente, o aburguesamento de sua vida, inserida, finalmente, nos padrões de normalidade aos quais o escritor sempre pareceu tão avesso.

Diante desta breve recapitulação da história do romance, é muito interessante imaginar que o grande sucesso alcançado pela obra possa ser lido como um posfácio, na medida em que sabemos que o desejo, tanto do personagem do pai quanto do próprio Cristovão Tezza, sempre foi prover o seu sustento e o da família trabalhando unicamente como escritor, podendo abdicar, inclusive, da carreira acadêmica. O nascimento do filho com a síndrome de Down, no entanto, como já mencionado aqui, por muitos anos representou a ruptura ou o adiamento deste projeto, pois foi necessário que o pai se integrasse ao sistema, seguisse as normas práticas da vida, para que pudesse suprir as necessidades do filho e da família. Por este motivo o pai rejeitou o menino e, de certa forma, o culpava por seu destino infeliz, por ter que abdicar de viver somente para seus livros, acreditando que Felipe o atrapalharia em sua carreira literária. No entanto, o escritor – aqui, tanto o personagem do livro quanto Cristovão Tezza – alcançou um sucesso inesperado e foi projetado definitivamente como um dos melhores escritores no cenário da literatura brasileira contemporânea justamente ao escrever a trajetória de suas dificuldades, inseguranças e superações em direção à aprendizagem de se tornar pai de um menino down, resultando, enfim, na realização dos sonhos e utopias do jovem que fora.

Os parágrafos acima, como já afirmado aqui, fazem uma recapitulação do enredo do romance em estudo, situando o leitor acerca da história e da trajetória do personagem do pai e auxiliando nos próximos encaminhamentos. Por agora, será feito um estudo de *O filho eterno* que pensa o livro pelo viés autobiográfico, analisando a oscilação da obra entre as categorias de autobiografia e romance.

Obra publicada em agosto de 2007, *O filho eterno*, como já demonstrado, é o ponto alto da trajetória literária de Cristovão Tezza, sendo o romance que marcou definitivamente a presença do autor entre os mais importantes escritores da literatura brasileira contemporânea.

Para escrever *O filho eterno*, Cristovão Tezza utilizou como ponto de partida a história de sua vida, valendo-se basicamente de dados autobiográficos para compor tanto os personagens – pai e filho – quanto o enredo acerca das dificuldades e superações enfrentadas pelo pai na criação de Felipe, e todos os outros aspectos envolvidos nesta trama, acima citados.

A inserção de aspectos extratextuais no romance é demasiado evidente para qualquer leitor que conheça o mínimo da biografia do autor Tezza, o que orienta o modo de leitura para uma interpretação biográfica do texto, acreditando o leitor estar lendo a vida do autor inscrita nas páginas do livro. Desta forma, torna-se impossível ignorar, ao longo da leitura do romance, que Cristovão Tezza compartilha não só a história de vida, como muitas semelhanças com o personagem do pai em *O filho eterno*, como ambos possuírem um filho portador da síndrome de Down chamados, os dois, Felipe. Impossível não levar em conta que a trajetória profissional do pai ficcional é praticamente idêntica à de Cristovão Tezza, pois ambos passaram a vida tentando o reconhecimento na carreira literária, mas, antes, foram relojoeiros, revisores de textos, professores. Os dois integraram um grupo de teatro na adolescência, assim como passaram uma temporada na Europa, tentaram estudar em Portugal, à época da Revolução dos Cravos, depois trabalharam ilegalmente na Alemanha; cursaram a faculdade de Letras; moram em Curitiba; torcem para o mesmo time de futebol, o Atlético Paranaense; têm uma outra filha e uma esposa; além de figurarem no romance, como escritos pelo pai escritor ficcional, livros com o mesmo título das obras publicadas por Tezza antes de *O filho eterno*, tais como *Ensaio da paixão*, *O terrorista lírico*, *Aventuras provisórias*, *Trapo*, entre outros. Este último aspecto extratextual talvez seja o mais evidente da presença autobiográfica no texto, pois, mesmo o leitor que nada conhece da vida pessoal de Cristovão Tezza, ao ler a orelha do livro, encontrará lá escritos os títulos dos livros anteriores de Tezza, que são os mesmos títulos que figuram na obra como escritos pelo personagem do pai, podendo ocasionar a curiosidade de pesquisar sobre a biografia do escritor, o que fatalmente revelará os outros indícios presentes no texto. Neste sentido, pode-se dizer que o personagem partilha com Cristovão Tezza o essencial daquilo que podemos chamar de (auto)biografia: o percurso de vida, profissões, casamento, filhos. Sobre este aspecto, Cristovão Tezza diz que "no caso de *O filho eterno*, tratava-se basicamente de mim mesmo, de uma forma mais radical do que em qualquer outro romance meu. Eu não podia simplesmente trocar os nomes, modificar cosmeticamente algumas informações e fingir que não tinha nada a ver com aquilo". (TEZZA, 2007).

Com todas estas informações impressas no livro e a união dos discursos ficcional e não ficcional, a tensão entre autobiografia e romance se instaura e o leitor torna-se incapaz de saber se o registro é verdadeiro ou falso, o que desestabiliza, consequentemente, uma leitura estritamente ficcional, criando um clima de instabilidade e incerteza a respeito do que é verdadeiro, pois o leitor vê a clara relação de identidade entre o personagem do pai e o escritor Cristovão Tezza. Tal relação de identidade mostra-se realmente fecunda quando recorremos às diversas entrevistas que o escritor concedeu aos mais variados veículos midiáticos, pois ele não só não desmente o profundo tom confessional de seu romance, como afirma que *O filho eterno* narra a história de sua vida. Ou seja, a relação de Tezza com aquilo que ele mesmo foi no passado e a reconstituição da experiência vivida perpassa a tensão entre o imaginário e o real, visando à construção literária da obra em questão. Desta forma, entende-se que em *O filho eterno* há a representação da vida do escritor, ao mesmo tempo em que não se pode confundir totalmente com ela. Sobre este aspecto, em entrevista ao *site* Sibila, Cristovão Tezza comenta:

> Há sempre um abismo entre o evento da vida, que é o acontecimento aberto do cotidiano, o nosso dia a dia, e a representação literária. Nesta, a vida é caprichosamente recortada, selecionada, escolhida e emoldurada, transformando-se em objeto, em algo que se vê de todos os lados, com uma nitidez que o simples 'viver' jamais nos dá. E é claro, esse objeto literário não é em si a vida, mas a sua representação reflexiva – é na verdade um olhar (entre milhares de outros possíveis) sobre a vida. Assim, o desenvolvimento do personagem tem um grande grau de autonomia, obedece à lógica interna que a própria narrativa foi criando (TEZZA, 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/romancistas-contemporaneos-mascam-cliches/2101>. Acesso em: 17 mar. 2014).

Assim, *O filho eterno*, como já visto, contém muito da pessoa Cristovão Tezza, sendo a obra com maior incidência biográfica que o autor possui, pois elementos referenciais dominam o texto tanto no plano consciente – detalhes (auto)biográficos que podem ser comprovados – quanto no plano inconsciente, pois apresenta tendências, pensamentos, frustrações, sentimentos e projeções pessoais do escritor.

São diversas as reportagens, entrevistas e artigos que exploram o material verídico que compõe *O filho eterno*. Isso ocorre porque o autor em questão abre sua biografia aos mais variados veículos midiáticos − inclusive o escritor mantém um *website* onde também se encontra a sua biografia −, possibilitando o reconhecimento de dados referenciais na obra, bem como proporcionando o estudo da ficção aliada à experiência vivida. No entanto, ainda que se reconheça a inquestionável e determinante presença autobiográfica na obra em estudo, pode-se afirmar que Cristovão Tezza alimenta o processo de ficcionalização de sua própria

realidade para afastar-se da verdade biográfica presente no romance. Embora tenha afirmado em entrevista ao programa *Caxola* que "este livro é o que eu chamo de brutalmente biográfico" (TEZZA, 2008. Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=49LT1cdm4ds, acessado em 17/03/2014), o escritor sustenta que *O filho eterno* não é biografia nem autobiografia, pois segue uma estrutura romanesca que o afasta completamente do modelo autobiográfico. Desta forma, o escritor faz questão de reiterar que os dados referenciais presentes em sua obra estão retrabalhados por um narrador que não é ele, embora por vezes possa parecer se confundir.

> O recorte é uma seleção que leva em conta a narrativa romanesca, e não a fidelidade biográfica (nesse sentido, o livro está cheio de "falhas" terríveis). Para mim, a ficção é um modo muito particular de ver o mundo; a biografia ou a autobiografia (uma distinção mais ou menos irrelevante) é um outro modo. O autor vive o evento aberto da vida, que não tem "sentido", que é um amontoado de fatos em sequência; um personagem submete-se a uma moldura que lhe dá exatamente aquilo que lhe faltaria na vida, se real fosse. (TEZZA, 2008. Disponível em: http://bibliotecariodebabel.com/tag/cristovao-tezza/.)

A complexa relação entre literatura e biografia, realidade e ficção, e a contaminação destas instâncias estão presentes em *O filho eterno* desde a epígrafe escolhida pelo autor para abrir o livro: "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 (Thomas Bernhard)". Certamente, esta frase não foi escolhida à toa para abrir a obra com maior incidência biográfica de Cristovão Tezza. Provavelmente, o escritor quis deixar avisado o leitor mais ingênuo a respeito da ficcionalização da experiência vivida, de modo que não restassem dúvidas de que a obra, apesar do grau de referencialidade, é ficção. Sobre isso, o escritor afirma:

> a biografia é o material de foi feito o romance; é preciso ter em mente essa distinção. Os objetivos de uma autobiografia e de um romance são substancialmente diferentes. A citação de Bernhard lembra que, em qualquer caso, a ideia de verdade é inalcançável, porque ela é mediada pela limitação e pelo recorte do olhar. Mas a diferença de intenção, a diferença de objetivos em um caso e outro é altamente significativa. O texto biográfico ou autobiográfico parte de uma pressuposição de verdade factual; um acordo tácito se firma quando abrimos uma "biografia". Sabemos que, fatalmente, haverá "falhas", mas isso fará parte involuntária do jogo intencional biográfico. Já o romance é uma "experiência do olhar" que toma um material da imaginação (biográfico ou não) como ponto de partida. Na biografia, os fatos são o ponto de chegada; no romance são o ponto de partida (TEZZA, 2007).

Ou seja, o material que sustenta a obra é factual, mas o formato do livro é ficcional, desmanchando o que pode ser tido como efetivamente autobiográfico. Assim, por mais que sejam reconhecidos na obra dados imputados ao autor Cristovão Tezza, tais referências não

representam uma verdade biográfica nem são suficientes para descaracterizar a obra como ficção, pois é impossível conhecer a fidedignidade das situações narradas. Além disso, o leitor que quiser fazer uma leitura que busque apenas descobrir dados verídicos da vida do autor empírico incorrerá no empobrecimento estético e formal da obra, pois as premissas autobiográficas não devem servir unicamente como explicação literária, já que a literatura de qualquer autor está para além de meros aspectos referenciais. Diante disso, se o escritor articulou seu texto sobre o pressuposto da ficção, o estatuto da realidade não deve ser o eixo central da análise literária da obra, pois o pacto ficcional que o texto estabelece transforma dados reais em imaginação, passando a ter a mesma força, na constituição do texto, fatos reais e ficcionais.

Desta forma, em entrevistas, quando questionado sobre os aspectos biográficos presentes em *O filho eterno*, Cristovão Tezza costuma se posicionar sempre orientando o leitor para a leitura pelo viés romanesco de sua obra. Certamente, essa orientação que visa privilegiar o aspecto ficcional do livro encontra lugar nas teorias de Mikhail Bakthin das quais Cristovão Tezza comunga e que foram, inclusive, objeto de análise em sua tese de doutorado, em 2002, na Universidade de São Paulo, intitulada *Entre a prosa e a poesia – Bakhtin e o formalismo russo*. Sob a ótica das teorias bakthinianas, Cristovão Tezza distingue autor e narrador, defendendo a impossibilidade de ambos serem as mesmas entidades. Sobre isso, em seu artigo "Literatura e biografia", apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, em 2008, o escritor afirma:

> O narrador, assim que se instala e diz o que tem a dizer, destaca-se para sempre de seu criador, o autor biográfico, e passa a viver no mundo relativamente autônomo dos textos. O narrador já não deve obrigações ao autor biográfico – ele sai do evento aberto da vida de onde ele nasceu, para o mundo paralelo do texto, o mundo sob representação, uma espécie de mapa que se desenha entre as coisas reais e os nossos olhos para que, enfim, possamos ver alguma coisa "real". (TEZZA, 2008, p. 3).

Para Tezza, o autor biográfico é a pessoa física, enquanto que o narrador é um "conjunto de formas sintático-semânticas que criam uma voz e uma rede fechada de significações na unidade única da escrita" (TEZZA, 2008, p. 3). Sendo assim, os personagens não possuem existência fora do livro, são apenas um sistema de palavras instaurado pelo narrador.

Para o teórico e romancista, a reprodução do passado é sempre impossível, por mais que a evocação da experiência aconteça no ato da escrita, pois o falar de si, neste caso, cria uma nova realidade, um novo acontecimento, um evento inédito. A partir disso, é possível

conhecer e distinguir, então, as duas faces de Cristovão Tezza, o teórico e o romancista, pois, quando defende as ideias de Bakhtin, o que vemos não é o romancista comentando seu processo de criação artística, mas sim o teórico que compreende e defende a disparidade existente entre autor biográfico e narrador, vida e obra, desprezando as correntes biografistas para a interpretação do texto, pensamento que, com certeza, se encontra refletido em suas entrevistas acerca da importância dos elementos biográficos presentes em *O filho eterno*.

Quando, em outro artigo, Tezza afirma que "o autor-criador é um componente da obra, inseparável dela; e, como não se confunde com o autor-homem, não pode ser analisado sob o prisma psicológico do processo de criação, que é um outro assunto" (TEZZA, 2001, p. 282), assim como em uma entrevista concedida em 2007, logo após o lançamento de *O filho eterno*, na qual afirma:

> [...] o narrador é sempre uma *persona*, um olhar destacado do evento vivo, real, cotidiano das pessoas; é alguém que escolhe o que vê, recorta e interpreta. É, também, alguém que sabe mais do que os seus personagens – o seu olhar já tem o começo, o meio e o fim. E, sobre o seu passado, não há mais nada a fazer – está pronto (TEZZA, 2007. Disponível em: http://briguet.tipos.com.br/posts/2007/09/03/entrevista-cristovao-tezza).

Mantendo, mais uma vez, o autor biográfico distante do narrador, o escritor deixa claro que as histórias presentes em um romance são ficcionais, mesmo que reconstruídas a partir de fatos reais, sendo, assim, esta a interpretação que o leitor deve compreender de *O filho eterno*, segundo Tezza. Desta forma, é possível entender que Cristovão Tezza se resguarda nas teorias de Mikhail Bakthin quando optou por manter *O filho eterno* afastado do modelo autobiográfico, pois escreveu o livro com a estrutura romanesca e, por isso, deseja que sua obra seja lida pelo viés ficcional.

Em sua recente autobiografia literária, *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, publicada em 2012, Cristovão Tezza fala sobre o narrador, mostrando que preserva suas ideias sobre essa categoria na criação literária:

> No primeiro momento de criação 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 do narrador.
> Mas de que modo este narrador – a linguagem que conta o livro que escrevo – não se confunde com aquele que escreve? Por dois aspectos centrais. O primeiro: a linguagem escrita, na sua exata abstração não redundante, na sua recuperação e lapidação em camadas (como se o tempo parasse no tempo enquanto ela se gera), cria uma rede autônoma de sentidos que apenas em parte lembra a rede viva da linguagem que falamos; há uma exatidão de artifício que o seu autor jamais terá em

> momento algum de sua vida real; o que nos leva ao segundo aspecto central – o narrador é sempre um objeto; o autor é um sujeito. Isto é, o objeto estético jamais se confunde com o evento da vida; ele é parte desse evento, do ponto de vista do leitor, mas não se confunde com ele. O evento vai adiante, ininterrupto, enquanto o objeto se fixa como eixo de referência. (TEZZA, 2012, p. 215-16).
> 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. [...] 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).

Desta forma, por ser adepto das teorias bakthinianas, torna-se marcante e compreensível a tentativa de Cristovão Tezza de retirar a atenção do leitor dos elementos autobiográficos, deslocando-a para o aparato ficcional também existente no texto, salientando que as histórias presentes no livro foram reinterpretadas e redimensionadas a partir da imaginação criadora de um narrador que não é ele nem poderia ser, de acordo com as ideias por ele compactuadas, negando que haja no livro qualquer tipo de compromisso com o referencial.

1.1 **A terceira pessoa em *O filho eterno*: mascaramento de um narrador autobiográfico?**

As situações narradas em *O filho eterno* chegam ao leitor por meio da terceira pessoa, estratégia narrativa marcante para uma obra com contornos autobiográficos, já que as escritas de si parecem implicar o uso da primeira pessoa. Em diversas entrevistas, que serão vistas adiante, o escritor afirmou que, por se tratar de um relato com tom confessional, precisava se amparar em alguma estratégia que lhe propiciasse liberdade e independência, de modo que a obra não se tornasse simplesmente autobiografia. Para tanto, foi necessário tratar a si mesmo por "ele", pois só assim o livro ganharia dimensão de ficção. Em entrevista ao Portal Galego de Literatura, Cristovão Tezza declarou que "primeiro imaginei um ensaio, depois um depoimento, e finalmente encontrei a forma da ficção. O momento-chave para mim foi perceber que eu tinha de narrar em terceira pessoa, e transformar aquele pai em personagem. Quando me afastei completamente dele, o livro foi adiante." (TEZZA, 2008). Desta forma, pode-se acreditar que o uso da terceira pessoa sugere o mascaramento de um narrador autobiográfico, pois marca o distanciamento entre o eu autoral e o narrador. Em outra entrevista, realizada em agosto de 2008 para um jornal português, o escritor faz uma

declaração que ratifica esta interpretação acerca do uso da terceira pessoa, pois afirma que "como eu vivi o que ele viveu, a terceira pessoa me deu muito mais segurança. E, é claro, é uma terceira pessoa permeável, que avança frequentemente para a cabeça do personagem, embora nunca se confunda plenamente com ele." (TEZZA, 2008). Assim, a narrativa que se organiza em torno da vida de Cristovão Tezza ganhou contornos ficcionais através desta estratégia narrativa, representando também o refúgio do autor no gênero romance, forma que melhor proporciona liberdade para recriar a realidade. Em entrevista ao *Caderno G*, da *Gazeta do Povo*, o escritor declara:

> Comecei pensando num ensaio, num texto frio sobre a relação de um pai com o filho, mas percebi que isso não teria sentido. Esbocei uma primeira pessoa, mas fugi dela imediatamente. Quando comecei a me tratar por "ele", o livro ganhou dimensão de ficção, que é o que importa, e autonomia. Para o leitor que não me conhece, os aspectos factuais são irrelevantes. O que importa é o olhar romanesco, que em última instância relativiza tudo, coloca cada gesto e pensamento num tempo e num espaço específicos e intransferíveis. Além disso, ao criar o narrador do livro e fazer do pai um personagem, conquistei uma independência brutal, uma capacidade, ou uma coragem de dizer as coisas que eu jamais teria se falasse de mim mesmo. A linguagem do romance me deu o fundamental: liberdade. (TEZZA, 2007).

Assim, para Cristovão Tezza, a rejeição do rótulo de que a obra seja uma autobiografia passa também pelo uso da terceira pessoa, pois afirma que "a "terceira pessoa" me protegeu, e também me liberou, digamos, da "responsabilidade histórica", da informação "verdadeira". Memória, invenção e fatos reais se transfiguram todos na composição do livro. O aspecto biográfico do escritor, insisto, não tem relevância." (TEZZA, 2007). Entende-se, desta forma, que o autor optou por esta estratégia narrativa para marcar decisivamente o elemento ficcional presente no texto, pois quer escrever sobre si, sobre sua história de vida, mas ficcionalizando-a, ou seja, atribuindo uma moldura romanesca ao livro. Assim, a terceira pessoa representa a dissimulação e o afastamento da própria experiência de vida, já que, pode-se dizer, esta estratégia media a aproximação do discurso ficcional, o que transformou experiência de vida em obra de arte.

1.2 **A escrita de si em *O filho eterno***

Foi visto anteriormente que a utilização da terceira pessoa em *O filho eterno* serviu para marcar o elemento ficcional presente no texto, já que com esta estratégia Cristovão Tezza

conseguiu alcançar a distância entre vida e obra, autor biográfico e narrador. Desta forma, amparado e libertado pelo deslocamento do ponto narrativo para a terceira pessoa, o escritor fala de si mesmo como quer e ergue uma imagem sem assumir compromissos com o factual, ao modo de uma realidade ficcionalizada. No entanto, apesar deste narrador em terceira pessoa, a narrativa permite a oscilação entre autor, personagem e narrador, porque, haja vista, o personagem do pai compartilha com Cristovão Tezza diversos aspectos da história de vida, como a trajetória profissional dividida entre a estabilidade enquanto professor de universidade federal e a busca pelo reconhecimento artístico junto à crítica e aos leitores. Ou seja, a narrativa conta a história de vida do próprio escritor, seu ambiente familiar íntimo, a busca para se estabelecer como escritor etc., fazendo com que o leitor se pergunte se o narrador – que demonstra conhecer até os pensamentos mais inconfessados do personagem do pai – não está, na verdade, falando de si mesmo.

O caminho traçado até aqui para a análise da obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, parece sugerir um paradoxo entre a leitura da crítica e a postura do escritor, pois, enquanto existem inúmeros artigos jornalísticos, entrevistas e estudos da obra em questão que tratam de seu elevado teor autobiográfico − questionando até mesmo se tratar o livro de uma autobiografia, autoficção ou romance autobiográfico −, o escritor, por outro lado, como já visto aqui, orienta o leitor sempre para a leitura romanesca de seu livro, insistindo que o recorte biográfico não tem relevância. Em 2008, em entrevista à revista *Papangu*, Tezza declarou que "sempre escrevo ficção, mesmo quando me confesso. Isto é, o material biográfico que eventualmente entra nos meus livros é apenas 'material', inteiro retrabalhado por um narrador, que não sou eu. É uma diferença sutil, mas substancial." (TEZZA, 2008).

Em decorrência do paradoxo apontado no parágrafo anterior, serão analisados brevemente os pontos de contato da obra com algumas modalidades de escritas de si, como a autobiografia, o romance autobiográfico e a autoficção, verificando a possibilidade e a funcionalidade de estudar *O filho eterno* como um destes gêneros. Para tal, serão estudados conceitos que fundamentam o discurso autobiográfico, segundo definições de alguns estudiosos. Faz-se necessário traçar esse caminho porque, embora a ficha catalográfica de *O filho eterno* o classifique como romance brasileiro, o livro dilui as fronteiras entre ficção e realidade, pois possui muitos elementos autobiográficos evidentes, que desestabilizam uma leitura estritamente ficcional e justificam a insistência em aproximar autor, narrador e personagem.

Philippe Lejeune se mostra como um dos principais estudiosos da autobiografia e a define, no estudo *O pacto autobiográfico*, como uma "narrativa retrospectiva em prosa que

uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade" (LEJEUNE, 2008, p. 14). É importante ressaltar que o teórico francês já reviu esse conceito normativo e se posicionou mais flexivelmente em relação a vários aspectos sobre as autobiografias, pois notou que muitos autores não se enquadram neste modelo estrutural quando se propõem a recuperar seus percursos existenciais, como, por exemplo, o fato de haver autobiografia na forma de poesia. Também neste estudo, Lejeune postula, para a autobiografia, a identidade entre autor, narrador e personagem, ou seja, para que haja autobiografia, é necessário que tal relação esteja estabelecida, pois é a partir desses elementos que se situam as relações de semelhança e diferença que a autobiografia mantém com outros tipos textuais. Um texto autobiográfico, assim como outros gêneros da literatura íntima – diário, autorretrato etc. -, pressupõe, em primeiro lugar, que exista identidade de nome entre o autor, o narrador e a pessoa de quem se fala, pois, segundo Lejeune, "uma identidade existe ou não existe. Não há gradação possível e toda e qualquer dúvida leva a uma conclusão negativa" (LEJEUNE, 2008, p. 15). Ou seja, é preciso que o nome exposto na capa e na folha de rosto seja o mesmo nome do personagem principal da narrativa autobiográfica.

Tal relação de identidade costuma ser marcada, quase sempre, pelo uso da primeira pessoa, pois o pronome pessoal "eu", de acordo com Benveniste, só possui referência dentro do discurso, no próprio ato de enunciação, ou seja, marca a identidade do sujeito da enunciação e do sujeito do enunciado (LEJEUNE, 2008, p. 19). Desta forma, contrapondo-se a Benveniste, Lejeune defende que pronomes pessoais referem-se a nomes próprios e afirma ainda que é no *nome próprio* que pessoa e discurso se articulam, antes de se articularem na primeira pessoa. Todas as identificações (fáceis, difíceis ou indeterminadas) acabam convertendo a primeira pessoa em um nome próprio (LEJEUNE, 2008, p. 22). Todavia, é possível que um texto autobiográfico seja escrito em terceira pessoa, mas, nesse caso, o autor estaria afastando-se do gênero.

Lejeune também afirma que o que define a autobiografia é uma espécie de contrato de identidade selado pelo nome próprio proposto pelo autor; este contrato determina o modo de leitura do texto, sendo a autobiografia tanto um tipo de escrita quanto um modo de leitura. A isto, Philippe Lejeune definiu como "pacto autobiográfico". Desta forma, a partir do pacto autobiográfico, o leitor teria a garantia de estar lendo uma obra que pressupõe o compromisso com o factual, com a perspectiva retrospectiva de uma existência, ao contrário do romance, gênero determinado pela ideia de pacto romanesco em que o pressuposto é o da ficção.

Deste modo, a partir desses conceitos, ao verificarmos a possibilidade de estudar *O filho eterno* como uma autobiografia, este estudo mostra-se improfícuo, pois a obra não apresenta nenhum tipo de compromisso com a referencialidade – aspecto ressaltado pelo próprio Cristovão Tezza em algumas entrevistas já lidas neste estudo −, além de não estabelecer o pacto autobiográfico com o leitor. Sobre isso, pode-se dizer que as ressonâncias da vida de Tezza presentes em *O filho eterno* parecem simular o pacto autobiográfico de Lejeune, imediatamente rompido pela indeterminação que quebra o contrato. Além disso, não há a relação de identidade entre autor, personagem e narrador – neste caso, a utilização do narrador em terceira pessoa, como visto anteriormente, foi estabelecida por Tezza para justamente afastar-se do gênero autobiográfico −, pois o personagem do pai nem sequer é nomeado em toda a narrativa. Quanto a este último aspecto, Lejeune afirma que, se o protagonista possui um nome diferente do nome do autor, não existe qualquer possibilidade de autobiografia. No caso do livro de Cristovão Tezza, segundo o estudioso, a ausência do nome do personagem aumenta a indefinição.

O estudioso francês desloca, então, para o conceito de romance autobiográfico as obras de ficção em que os leitores possuem razão para desconfiar, a partir de semelhanças presentes no texto, que há uma relação de identidade entre autor e personagem, mesmo que o escritor negue ou não afirme.

O romance autobiográfico é um gênero que comporta uma dupla leitura: autobiográfica e ficcional ao mesmo tempo, o que pressupõe ambiguidade, pois o autor nega o pacto referencial e, no entanto, é possível reconhecer dados autobiográficos da vida pessoal do autor. Desta forma, para Lejeune, a distinção entre autobiografia e romance autobiográfico é muito sutil e estabelecida justamente pela noção de pacto autobiográfico, pois enquanto naquele gênero o pacto é essencial para estabelecer o modo de leitura, neste, o contrato é rompido pelo autor, subtraindo-se qualquer possibilidade de comprovação. Como se trata de um gênero de fronteira, sendo que "a recepção cognitiva do romance autobiográfico obedece possivelmente a mecanismos semelhantes aos da autobiografia" (GALLE, 2006, p. 81), Philippe Lejeune afirma: "Tenho de confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há *nenhuma diferença*. Todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes foram – imitados pelo romance" (LEJEUNE, 2008, p. 26). A ideia de contrato de leitura, portanto, torna-se preponderante para a distinção entre autobiografia e romance autobiográfico. A partir dessas considerações, Philippe Lejeune assim define o romance autobiográfico:

> [...] todos os textos de ficção nos quais o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que crê adivinhar, que existe identidade entre o autor e o *personagem*, enquanto que o autor escolheu negar esta identidade, ou pelo menos não afirmá-la. Definido assim, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas pessoais (identidade do autor e do personagem), quanto "narrativas impessoais" (personagens designados na terceira pessoa); definindo-se no nível de seu conteúdo. Diferentemente da autobiografia, ele comporta certos *graus*. [...] Já a autobiografia não comporta graus: é tudo ou nada. (LEJEUNE, 2008, p. 25).

Desta forma, mesmo que o leitor possua motivos para desconfiar que a história narrada em uma obra seja a história de seu autor, se o protagonista não possuir o mesmo nome do escritor, não é uma autobiografia, já que esta pressupõe, como visto, a relação de identidade assumida entre autor, narrador e personagem.

Assim, é possível observar que o chamado romance autobiográfico possui operadores de identificação com índices de ficção denunciados pelo "espaço biográfico" construído pelo escritor que permitem ao leitor jogar com dados da biografia do autor, criando identificações e especulações a respeito da identidade autoral.

Philippe Gasparini é outro grande estudioso francês que se dedicou a pesquisas sobre o romance autobiográfico, e por isso suas considerações se mostram necessárias para a investigação deste gênero limítrofe. Para este teórico, o romance autobiográfico

> [...] vai se definir por sua política ambígua de identificação do herói com o autor: o texto sugere confundi-los, sustenta a verossimilhança desse paralelo, mas distribui igualmente alguns índices de ficcionalidade. A atribuição a um romance de uma dimensão autobiográfica é, pois, fruto de uma hipótese hermenêutica, o resultado de um ato de leitura. Os elementos de que dispõe o leitor para levantar esta hipótese não se situam apenas no texto, mas também no peritexto que o circunda, e no epitexto, isto é, nas informações recolhidas externamente. (GASPARINI, 2004, p. 32).

Assim, pode-se dizer que no romance autobiográfico o escritor faz coexistir índices reais e ficcionais, criando uma atmosfera ambígua na leitura do texto, articulada em torno da identidade do protagonista. Desta forma, em alguns momentos, o leitor se inclina para uma interpretação biográfica do texto e, em outros, se vê levado a ter uma interpretação romanesca e, portanto, ficcional. Gasparini explica ainda:

> Este gênero reúne todas as narrativas que programam uma dupla recepção, ao mesmo tempo ficcional e autobiográfica, qualquer que seja a proporção de uma e de outra. Sob tal ótica, o grau de veracidade dos textos não importa muito. É a riqueza retórica dos procedimentos [...] que se torna um critério de classificação e de apreciação. (GASPARINI, 2004, p. 14).

O ensaísta francês considera o romance autobiográfico uma obra inacabada, na medida em que a interpretação da narrativa será feita pelo leitor, sendo o mesmo livre para interpretar a obra a partir dos conhecimentos prévios que possui acerca da biografia do autor, podendo ainda comparar com outros textos do escritor, entrevistas etc.:

> [...] o *bricolage* genérico operado pelo autor trai sua hesitação, o inacabamento de seu projeto, o caráter experimental da hibridização que ele promove. Uma obra aberta porque dois contratos de leitura se superpõem e se anulam, deixando toda a liberdade ao leitor para investir no texto à sua própria maneira, confrontando-o com um outro texto, uma outra lembrança, uma outra interpretação, que modificarão a perspectiva de sua recepção. É a interação da memória do texto e da memória do leitor que vai produzir o sentido. (GASPARINI, 2004, p. 347).

Sobre os aspectos que justificam aproximar autor e protagonista, Philippe Gasparini afirma que, em primeiro lugar, deve-se observar a identidade onomástica entre autor e personagem, salientando que, se o protagonista for anônimo, o escritor estará abrindo margem para uma interpretação biográfica do texto. Outros critérios que sustentam tal aproximação são o aspecto físico, meio social, idade, origens, trajetória pessoal, profissão, gostos, crenças etc., fazendo-se necessário também recorrer a informações extratextuais. Philippe Gasparini afirma que, para compreender os processos de superposição autor-narrador no romance, é necessário investigar como o romancista autobiográfico sugere uma analogia entre a construção de sua própria identidade e a de seu herói. E, com o intuito de comparar a identidade dinâmica do personagem e a do autor, o leitor precisa transgredir necessariamente os limites do texto, buscando as informações dentro do "peritexto" (prefácio, aparato crítico) e em sua "enciclopédia" pessoal. (GASPARINI, 2004, p. 46).

É possível concluir, após a pesquisa acerca do romance autobiográfico, que a obra *O filho eterno* possui um ponto de contato com este gênero limítrofe, que pressupõe a contaminação autobiográfica e ficcional em uma prosa romanesca. Averiguar tais definições tornou-se muito produtivo para verificar a funcionalidade de ler a obra de Cristovão Tezza por esta categoria, permitindo a melhor compreensão do romance em questão.

Um gênero que dialoga com o romance autobiográfico, na medida em que também pressupõe a contaminação das instâncias autobiográfica e ficcional, é a chamada "autoficção". Esta categoria foi criada pelo crítico e romancista Serge Doubrovsky, em 1977, à época do lançamento de seu livro, *Fils*, obra que apresenta o narrador em primeira pessoa, cujo nome também é Serge Doubrovsky, e, no entanto, mantém o estatuto de ficção. Doubrovsky afirma que criou esta categoria porque sentiu-se desafiado ao ler o ensaio de Philippe Lejeune, "O pacto autobiográfico", no qual o ensaísta deixou em branco a "casa" (autor = narrador + pacto

ficcional) no quadro exposto neste texto (LEJEUNE, 2008, p. 28). Sendo assim, este conceito se consolidou com a ideia de unir autobiografia e ficção em um mesmo relato, se desobrigando da necessidade de respeitar o pacto referencial. Por ser um texto de recepção ambígua e sem fronteiras, abriu novas perspectivas de leitura, pois apaga e embaralha, ao mesmo tempo, as categorias real e ficcional.

Muitas definições giram em torno do conceito "autoficção", e Doubrovsky assim define o gênero que inventou:

> Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo. Ficção de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, *autoficção*, por ter confiado a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliterações, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, *concreta*, como se diz da música. (DOUBROVSKY *apud* FIGUEIREDO, 2013, p. 61; grifos do autor).

Desta forma, entende-se a autoficção como um discurso híbrido em que há a ficcionalização de uma vida, fatos e acontecimentos propriamente reais. Na ficção autobiográfica, o escritor seleciona episódios verídicos de sua existência e modifica uma série de elementos, deformando a realidade e fazendo de si próprio personagem de ficção. Serge Doubrovsky ainda se preocupou em estabelecer determinados parâmetros para que um texto possa ser considerado autoficcional: a coincidência entre os nomes do autor, narrador e personagem protagonista; além de ser necessário que a obra seja lida como romance e não como recapitulação histórica (FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

Amplamente difundida entre a crítica, a autoficção suscita muitas discussões a respeito de sua teorização. Philippe Gasparini, ao refletir sobre o gênero, não vê como necessária a coincidência onomástica entre as instâncias autor, narrador e personagem, mas sim julga importante investigar os operadores de identificação que aproximam autor e protagonista, como idade, profissão, meio social, entre outros. Para o estudioso, "na autoficção, como no romance autobiográfico, esses operadores são utilizados pelo autor para projetar a disjunção ou a confusão das instâncias narrativas. E é a partir de seu grau de ficcionalidade que se podem diferenciar as duas estratégias" (GASPARINI, 2004, p. 25). Gasparini se posiciona de maneira mais simples em relação à autoficção, colocando-a apenas como um discurso ficcional que, para ele, mistura verossimilhança com inverossimilhança, mas ressalta que há sempre um elemento interno do texto que destrói a verossimilhança, reduzindo, assim, todo tipo de autoficção a simplesmente ficção. Deste modo, por serem a autoficção e o romance autobiográfico gêneros bastante próximos, que se distinguem da autobiografia porque

transgridem tanto o pacto ficcional como o pacto referencial, o teórico Philippe Gasparini pondera que o que distingue autoficção e romance autobiográfico é o "grau de ficcionalidade". Enquanto a autoficção aglutina verossimilhança com inverossimilhança, abandonando a pretensão de realismo e transformando-se somente em mais um discurso ficcional, o romance autobiográfico é mais convincente aos olhos do leitor porque desperta dúvidas somente a respeito dos fatos verificáveis, mas não abandona sua coerência interna.

Outro estudioso que pode contribuir com esta investigação é Philippe Vilain, que, no texto *Autoficção em teoria*, afirma:

> O que faz a singularidade da autoficção é, já o dissemos, seu pacto contraditório, seu hibridismo, sua incapacidade de optar pelo romance ou pela autobiografia e sua *indecidibilidade genérica*, que questionam os limites teóricos de um romance em primeira pessoa, no qual um narrador assimilado ao autor finge dizer a verdade, descrever os eventos e os fatos reais. Com a autoficção, o leitor passa de um domínio a outro sem bem se dar conta, a um ponto tal que é difícil, ou mesmo quase impossível, dizer quando *é* ou quando *já não é* na ficção (VILAIN, 2009, p. 38; grifos do autor).

Assim, o narrador assimilado ao autor escrito no texto de Vilain não remete à identificação onomástica entre autor e personagem, podendo o protagonista ser anônimo ou até mesmo possuir outro nome, pois, para que a aproximação das duas instâncias seja possível, outros fatores estão em jogo, bastando "que o eu do narrador remeta, implicitamente, ao autor do texto" (FIGUEIREDO, 2013, p. 63).

Para Diana Klinger, autora do livro *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica* (2012), "a autoficção é um gênero *bivalente*, *ambíguo*, *andrógino*" (KLINGER, 2012, p. 43), que implica a abertura de um espaço que excede o sujeito biográfico, não importando a relação do texto com a vida prévia do autor. Para ela, a autoficção se relaciona com a exposição midiática e o desejo de falar de si, marcas da literatura brasileira contemporânea. Neste sentido, para Klinger, a autoficção implica a "dramatização de si", e pressupõe um autor performático, que desempenha uma atuação, encenação da sua própria vida, em uma constante construção discursiva do autor enquanto personagem: "O autor é considerado como o sujeito de uma *performance*, de uma atuação, um sujeito que 'representa um papel', na própria 'vida real', na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras" (KLINGER, 2012, p. 50). Por fim, define a autoficção:

> [...] como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a *ficção de si* tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exibe "ao vivo" no momento

> mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2012, p. 57).

Diana Klinger, desta maneira, preconiza para a categoria autoficcional a dramatização e encenação de si, um autor performático. Para que haja autoficção, o escritor precisa visar à exibição de situações autobiográficas em uma narrativa marcadamente ficcional.

Trazendo as discussões que fundamentam o discurso autobiográfico levantadas neste subcapítulo, e confrontando-as com a obra de Cristovão Tezza, *O filho eterno*, foi possível concluir que esta obra possui pontos de contato com os gêneros romance autobiográfico e autoficção. Sendo assim, foi possível verificar a funcionalidade de fazer um estudo do livro tanto por aquela categoria quanto por esta, ampliando a leitura da obra sob uma perspectiva fecunda.

As reflexões dos teóricos expostos aqui serviram de alicerce para entender como as categorias ficção e confissão mostram-se, muitas vezes, indissociáveis, tornando inviável, em determinados casos, atribuir uma categoria fixa. Em *O filho eterno*, a tematização da própria experiência de vida foi problematizada em um discurso romanesco, relativizando os limites do registro autobiográfico entremeado ao registro ficcional. Isto acaba por estabelecer um apagamento entre estas fronteiras, tornando-se impossível saber onde começam e terminam os estatutos reais e imaginários. Silviano Santiago nos lembra que:

> [...] 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, 2008).

Em uma entrevista, Cristovão Tezza também aborda a inserção do discurso autobiográfico no discurso ficcional:

> Gosto muito de literatura confessional, porque ela promove essa fusão de gêneros, o biográfico, o reflexivo e o ficcional, o ficcional não como a "fantasia", mas como a relativização do olhar. Ficcionalizar é, de certa forma, compreender porque vemos de fora todas as variáveis que estão em jogo nos gestos humanos. (TEZZA, 2007).

Desta forma, Cristovão Tezza rejeita o rótulo de que seu livro *O filho eterno* seja uma autobiografia, pois afirma que, se assim fosse considerado, a obra estaria cheia de "falhas terríveis". No entanto, o escritor também não deixa de afirmar que escreveu o livro da história de sua vida, mas preferiu a moldura conveniente de romance brasileiro, como está catalogado, pois as histórias ali presentes foram ficcionalizadas sob a perspectiva da "relativização do olhar" do escritor, o que nos faz enxergar o refúgio do autor na linguagem ficcional.

Ao relatar a experiência fundamental da própria vida, *O filho eterno* sugere um desdobramento do eu autor e os leitores são levados a recorrer aos

> [...] "operadores de identificação", quer dizer, outras marcas além do nome que permitam identificar o autor com o narrador: idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações etc. As diferentes formas textuais utilizam de variadas maneiras a relação dos nomes e destes elementos "operadores de identificação" com a finalidade de mostrar identidades, assinalar diferenças ou produzir confusão entre autor e narrador (KLINGER, 2012, p. 41).

Assim, ao recorrer a estes operadores, não restam dúvidas de que *O filho eterno* narra a história e a experiência fundamental da vida do autor Cristovão Tezza, pois, como já foi abordado neste capítulo, outros índices de identificação são explícitos para quem conhece o mínimo da biografia de Tezza, como o nome e a síndrome de Down do filho, a luta pela consagração do escritor, bem como os percalços encontrados no meio do caminho para se estabelecer nesta profissão, a morte do pai, a experiência de viver em um teatro comunitário na adolescência, a viagem pela Europa, entre outros.

Diante do exposto, se quisermos, ainda assim, pensar em uma categoria fixa para estudar a obra de Tezza, vimos que é possível enquadrá-la no gênero romance autobiográfico, de acordo com as acepções de Philippe Lejeune e Philippe Gasparini, visto que a relação de identidade entre autor e personagem está presente, mesmo que o escritor negue e não estabeleça o pacto autobiográfico com o leitor. No entanto, também pode ser possível afirmar que a obra em questão é uma autoficção, se utilizarmos o conceito de Philippe Vilain ou de Serge Doubrovsky, pois, embora Doubrovsky preconize a necessidade, para que haja autoficção, da homonímia declarada entre autor e personagem, o que não ocorre em *O filho eterno*, pois o personagem do pai nem sequer é nomeado, há uma homonímia declarada no nome do filho Down, Felipe, além das homonímias presentes nas obras do personagem escritor, que coincidem com obras publicadas pelo próprio Cristovão Tezza.

Como Philippe Gasparini afirma que o que distingue o romance autobiográfico da autoficção é o grau de ficcionalidade, sendo a primeira categoria verossímil e a segunda

inverossímil, ou seja, no romance autobiográfico, para o leitor, tudo pode se passar logicamente daquela maneira, enquanto que na autoficção haverá sempre um elemento que abale a coerência interna do texto, conclui-se, a partir das considerações deste estudioso, que *O filho eterno* é um romance autobiográfico, visto que a obra não abandona a pretensão de realidade.

Será possível chegar à mesma conclusão se fizermos uso do conceito de Diana Klinger, já que em *O filho eterno* não encontramos indícios que nos levem a acreditar em uma ação performática, autoencenação do autor, pois a inclusão de elementos autobiográficos não visa à espetacularização da figura autoral, nem abala a coerência interna do texto, mantendo a impressão de realismo, característica marcante das obras de Tezza.

Assim, a literatura e a biografia de Tezza se fundem e se confundem em *O filho eterno*, onde a escrita de fatos íntimos possui o distanciamento equilibrado, como pede a ficcionalização de uma vida, pois o autor apossa-se da própria experiência e transforma-a em arte da mais alta qualidade.

1.3 **O filho como o espelho do pai**

O filho eterno narra a experiência dramática de um pai que, aos vinte e oito anos e com uma vida cheia de incertezas, assiste ao seu primeiro filho nascer portador da síndrome de Down, à época alcunhada por "mongolismo". Abordando o difícil relacionamento do pai escritor com seu filho, o narrador conta, sobretudo, a história do pai e coloca Felipe, o filho, inerte durante praticamente todo o texto. A criança é quase sempre vista de fora, pelo olhar cruel do pai, que inicialmente deseja a sua morte, e está permanentemente limitada ao seu mundo, reduzida às suas pequenas possibilidades de compreensão e abstração.

Já na primeira página do livro, o que se vê é "alguém provisório, talvez; alguém que, aos 28 anos, ainda não começou a viver (...) ele não tem nada e não é exatamente nada" (TEZZA, 2011, p. 9). Trata-se de um homem que vive à sombra da mulher e, embora esteja prestes a se tornar pai, ainda não conseguiu ter um emprego e viver de seu próprio salário, por querer dedicar-se ao projeto de tornar-se escritor. A narrativa também evidencia alguém que está se adaptando à ideia de ser pai e tenta achar um lugar para o filho em sua vida, pois sente

que a criança e suas necessidades lhe roubam o tempo que deveria ser dedicado à carreira de escritor. O leitor, assim, no decorrer do livro, presencia a construção e a formação de alguém que será o eterno pai de um filho que jamais será independente.

Neste sentido, é flagrante a associação constante entre pai e filho que permeia todo o texto. O pai volta-se para si durante toda a narrativa, analisando a si mesmo e a sua própria vida, percebendo que ele só vive de expectativas de futuro e que também está em desenvolvimento tanto quanto a criança deficiente, estabelecendo com Felipe uma relação de complementaridade e aproximação. Já o filho só vive no presente, não tem capacidade de assimilar o significado dos advérbios temporais "ontem", "hoje", "amanhã": vive "como se cada instante da vida suprimisse o instante anterior" (TEZZA, 2011, p. 137). Ou seja, a esse pai que vive à espera do futuro, coube um filho que viverá eternamente alojado no presente. Em outra passagem do livro, o pai se aproxima do filho quando se refere a si mesmo como um autista: "autista, debruça-se sobre o novo romance que escreve há alguns meses, *Trapo*, indiferente ao mundo, enquanto não consegue publicar o anterior" (TEZZA, 2011, p. 115). A mesma relação de correspondência é encontrada quando o pai fala sobre a penosa conquista da linguagem em seu filho, para logo depois afirmar que ele mesmo, o pai, não pensa em nada:

> [...] a linguagem é uma conquista penosa, terreno em que o filho avança aos solavancos ininteligíveis, cacos de palavras e relações em meio a gestos e afetos sem tradução. É preciso um certo esforço para amá-lo, ele pensa – ou ele não pensa, o pai, ele não pensa em nada. Defende-se estacionado em outra esfera, no tranquilo solipsismo de seus projetos. (TEZZA, 2011, p. 117).

Quando pensa na teimosia do filho, normal para quem possui a síndrome, o pai diz o mesmo de si:

> [...] 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. Na verdade, protege-se na teimosia. (TEZZA, 2011, p. 129).

Ao pensar na insegurança que tem com a própria carreira de escritor, o pai, mais uma vez, se compara ao filho: "emocionalmente, escritor que escolheu ser, é mais inseguro que o filho, que, é verdade, vem crescendo sob um bom roteiro" (TEZZA, 2011, p. 152). Com o passar do tempo, o pai chega à conclusão de que "quem precisa de normalidade é o pai, não os filhos, ele pensará anos depois" (TEZZA, 2011, p. 127), além de se perceber como "uma

expressão ampliada de seu filho, envolto sempre no próprio labirinto" (TEZZA, 2011, p. 193). Nessas passagens do livro é notório como, sempre que fala do filho, o protagonista fala de si mesmo, reflete sobre sua personalidade, aproximando-se ou contrapondo-se a Felipe, que representa um desdobramento do pai, um segundo "eu", um duplo do protagonista. Ou seja, para o pai que se isola porque se sente diferente do restante da sociedade, pouco afetuoso e cheio de referências intelectuais, há o filho extremamente afetuoso, que vive em seu próprio mundo, nunca pôde ser alfabetizado e, no entanto, dedica-se à pintura. A narrativa, assim, vai se revelando rumo ao amadurecimento do pai, à busca pelo sentido de ter um filho especial e de aprender a ser pai do mesmo.

Ao final da narrativa, o menino Felipe começa a perder a inércia do olhar do pai e passa a ter movimentos mais evoluídos, mostrando que a conquista quase involuntária da paternidade e filiação é um processo lento no enredo do livro:

> [...] a escolha entre opções; parece, o pai imagina, que o filho já não faz as coisas porque não pode fazer diferente, mas porque escolhe fazê-las; é capaz de escolhê-las [...]. O repertório ainda pequeno, as opções são estreitas, mas já nítida a referência de uma autoridade que ele tem de pesar, cuidadoso, antes de agir. (TEZZA, 2011, p. 153).

Sobre este aspecto, Victoria Saramago afirma que "esta é uma transformação crucial para o equilíbrio da trama, uma vez que é a partir dela que o filho poderá cumprir uma das exigências básicas colocadas pelo pai ao início da narrativa, a de conquistar seu papel de filho" (SARAMAGO, 2013, p. 147).

Desta forma, em *O filho eterno*, assistimos a um pai ainda em formação, inconformado e perdido diante desta nova realidade que lhe faz rever prioridades: "É como se (o velho álibi) antes de qualquer coisa ele precisasse se reencontrar, para só então estar apto a cuidar dos outros" (TEZZA, 2011, p. 145). Com o nascimento do filho, o protagonista encontrou-se obrigado a adiar o projeto de tornar-se escritor, precisou se transformar e transformar a própria vida, pois teve de buscar ajuda para o melhor desenvolvimento do filho, que exigiu um amadurecimento abrupto do pai para viver eternamente na infância.

Sendo assim é possível ver o filho, num primeiro momento do livro, como antagonista, mas que se revelou essencial para o processo de amadurecimento e autoconhecimento do personagem do pai ao longo da narrativa de *O filho eterno*.

2 AS REPRESENTAÇÕES DO ESCRITOR EM CRISTOVÃO TEZZA

Este capítulo terá como enfoque a discussão sobre a inserção de personagens-escritores em algumas narrativas de Cristovão Tezza e a tematização da criação ficcional no espaço romanesco, analisando como questões literárias estão sendo abordadas nestes textos ficcionais.

As reflexões sobre a escrita romanesca e a criação literária sempre estiveram presentes nas discussões da teoria da literatura e da crítica, e também dentro do próprio texto ficcional. Na prosa contemporânea, esses temas têm sido recorrentes a partir da criação de personagens-escritores como elemento de reflexão a respeito do fazer literário e do processo de construção da obra, ao mesmo tempo buscando também questionar e compreender o papel e a condição do escritor na sociedade contemporânea, além de problematizar as inquietações daquele que escreve.

A exposição do processo de construção da obra literária desencadeia novas articulações no espaço do romance, onde a ficção passa a ser assunto, discutindo-se e analisando o fazer literário, a linguagem do romance e a recepção da obra. O personagem que narra e/ou escreve tece comentários sobre sua escrita e sobre a composição da narrativa que está praticando, que pode ser tanto o próprio romance que estamos lendo, como também um outro romance escrito pelo personagem-escritor e existente somente naquele âmbito ficcional.

Sérgio de Sá relaciona o personagem-escritor e outras questões da literatura contemporânea à cultura de massa:

> O personagem-escritor, com hífen, indissociável imagem de alguém que se apresenta diante do leitor para encenar, geralmente em primeira pessoa, situações do artista latino-americano contemporâneo, pós-ditadura militar e em presença do que vem sendo chamado de cultura midiática – e sua hegemonia. (SÁ, 2010, p. 23).

Ainda segundo Sá, o personagem-escritor "reinstala o poder crítico" do texto e tem aparecido em grande quantidade na literatura contemporânea brasileira de inúmeras formas, dentre as quais:

> [...] o personagem escritor se escreve. Narra as peripécias de tentar publicar. Conta da incompreensão dos que o rodeiam. Ainda acredita no poder de transformação da literatura. Mas sabe que a casa do valor cultural já está tomada. O personagem-escritor faz a autobiografia ficcional do autor. *Alter ego*. Pode se portar como um. O personagem-escritor constrói uma autobiografia intelectual. E também a do autor. O personagem-escritor é personagem ficcional autor de uma obra ficcional. *Mise en*

> *abîme*. O personagem-escritor está sempre com uma obra em construção, que é também o próprio texto que lhe confere vida. *Work in progress*. O personagem-escritor coloca o leitor em situação delicada quando o seu nome é o mesmo do autor. *Trompe l'oeil*. Olho enganado, onde pisar? O personagem-escritor experimenta na ficção o que o autor já não pode viver na vida real. O narrador conta a experiência de ser escritor numa sociedade informada. *Mass media*. O personagem-escritor discute literatura dentro da ficção. Porque o espaço para esse debate, fora da página, ou é pouco ou não inclui o próprio autor. Ou dá uma versão com a qual não concorda, não assina embaixo. O personagem-escritor sonha com a glória. Mas está sempre em conflito com o mercado, o legitimador. Quer a liberdade da arte em contraposição à camisa-de-força da indústria. Ainda vê separação aí. O personagem-escritor faz tradução, para se sustentar e para dispor de tempo para escrever. *Traduttore, tradittore*. O personagem-escritor também é leitor. Acredita que outra vida e outra realidade são possíveis. Está preocupado com a fuga do público. O personagem-escritor transita (SÁ, 2010, p. 85-86).

Nesta voga, Cristovão Tezza compõe a galeria de escritores que aborda a questão da criação ficcional no próprio espaço de sua ficção, integrando às suas narrativas personagens-escritores e as agruras próprias do ofício. Entre outros brasileiros que compõem esta galeria estão Graciliano Ramos, Miguel Sanches Neto, Marcelo Mirisola, João Gilberto Noll, Rubem Fonseca, Sérgio Sant'Anna, que trazem, cada um a seu modo, para o terreno da ficção a própria ficção.

Ao inserirem o personagem-escritor, algumas narrativas de Tezza operam, por meio de um caráter reflexivo da própria escrita, o desnudamento da prática literária e estrutural da obra, sendo, por vezes, possível acompanhar o processo de construção do livro ao mesmo tempo em que ele é escrito. Isso possibilita ao leitor acompanhar o processo de criação artística observando o personagem-escritor diante de dúvidas e questionamentos em relação à escrita que por ora efetiva. Em alguns casos, o autor também insere outros gêneros literários, fazendo uso do discurso epistolar e de poesias como o aspecto central das narrativas, o que pode ser observado, por exemplo, em *Trapo* e *Uma noite em Curitiba*.

De um modo geral, a obra de Cristovão Tezza é tematicamente variada, o que permite a possibilidade de analisá-la sob diversas perspectivas. Alguns aspectos são reincidentes na obra do escritor, como a cidade de Curitiba como pano de fundo de suas narrativas, a timidez, a solidão, o pessimismo e os sentimentos de inadequação e deslocamento dos personagens, a relação problemática entre pai e filho, a figura do professor, a revolta contra o sistema e a liberdade como utopia atribuída ao espírito da contracultura dos anos 60 e 70, entre outros. No entanto, o autor frequentemente traz como protagonista de suas obras o escritor-personagem e o instante da criação literária como tema, que, ao adentrarem o espaço do romance, trazem consigo a problematização e a reflexão do ofício da escrita bem como os problemas em seu entorno. Desta forma, o leitor presencia, em algumas de suas narrativas, debates sobre

conceitos da Teoria da Literatura, ou sobre a luta do escritor contemporâneo pelo reconhecimento da crítica especializada e dos leitores, assim como suas dificuldades para prover o próprio sustento apenas com o ofício de escritor. Na maioria dos casos, faz-se necessário exercer uma outra atividade secundária que mantenha a vocação, por isso há inúmeros escritores que são também professores, jornalistas, publicitários etc..

Este aspecto reincidente na obra tezziana − o livro dentro do livro − nos leva a recorrer ao conceito de metaficção, entendida como narrativas que se voltam sobre si mesmas, se examinam e se questionam, transformando o processo da escrita no assunto da própria escrita, em um texto em que a ficção, a crítica e a teoria dividem o mesmo espaço na malha textual. Grosso modo, pode-se afirmar que metaficção é ficção sobre ficção e, deste modo, pressupõe a problematização do ato da escrita e da leitura, bem como um personagem-escritor que reflete sobre a construção do texto dentro do próprio texto, tecendo comentários sobre o modo e a forma de construção textual. Assim, este recurso literário traz o instante da criação como tema e promove o desvendamento dos bastidores da criação literária e do processo narrativo, deixando transparecer, na ficção, o ato de escrever, os dilemas impostos pela escrita, a inquietação e desconforto do autor acerca do sentido e condição de seu ofício.

A professora Zênia de Faria aponta o autoquestionamento como o elemento que possibilita que a narrativa se volte para si mesma. Para a estudiosa, é por meio desta estratégia que se torna possível estabelecer interferências textuais ao comentar e questionar o processo de produção literária. Isto passaria a constituir o que a estudiosa denominou de "forma híbrida – junção de ficção e crítica" (FARIA, 2008, p.1) em um mesmo texto.

Já Linda Hutcheon (1984), estudiosa canadense, coloca a autorreflexividade como uma das principais características da narrativa metaficcional, na medida em que estes textos incluem a reflexão da obra como objeto e produto da construção linguística. Ou seja, tais narrativas possuem uma consciência autorreflexiva, na medida em que estão invariavelmente voltadas para seus próprios mecanismos de representação. Assim, de acordo com Hutcheon, por meio de uma postura autorreflexiva, o metaficcionista concebe uma narrativa que se volta para a própria obra, expondo em sua estrutura o processo de produção e recepção.

Esse procedimento ficcional que possibilita que uma obra possa voltar-se para si mesma e falar sobre si mesma − o autoquestionamento, na concepção de Zênia de Faria, ou a autorreflexividade, segundo Linda Hutcheon − denomina-se *mise en abyme*, ou construção em abismo, ou seja, estratégia que deflagra o processo de reflexividade na narrativa. É por meio desta técnica que existe o romance dentro do romance ou, melhor, a obra dentro da obra. Estudioso sobre o assunto, Lucien Dallenbach postula que a *mise en abyme* funciona como

uma espécie de espelho interno que permite o reflexo do conjunto da narrativa por reduplicação simples, ao infinito e paradoxal. Dallenbach agrupou estes tipos de reduplicação em três categorias distintas:

> 1) a reduplicação simples: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança simples (grau de analogia: similitude).
> 2) a reduplicação ao infinito: o fragmento mantém com a obra que o inclui uma relação de semelhança a tal ponto que ele também inclui um fragmento que o reduplica, e assim sucessivamente (grau de analogia: mimetismo).
> 3) a reduplicação paradoxal ou aporística: o fragmento reflexivo contém a obra que o inclui (grau de analogia: identidade). (ANTUNES, 1982, p. 61).

Segundo Nara Maria Antunes, autora da citação acima, o que caracteriza a *mise en abyme* é a reduplicação de uma narrativa em alguma das categorias transcritas acima e, assim, em qualquer narrativa que utilize esse procedimento, é possível observar o romance dentro do romance, a obra dentro da obra. Ou seja, este procedimento funciona como um espelho da obra que o inclui, e todo fragmento textual que possua semelhança com a obra que o contém deve ser considerado *mise en abyme*.

Neste sentido, a participação ativa do leitor como construtor do sentido da obra avulta como outra marcante característica da metaficção, pois o mesmo interage com o mundo ficcional e se envolve de maneira intelectual e imaginária com uma narrativa que cria um mundo ficcional, jogando com a construção e desconstrução deste mundo criado à medida que expõe ao leitor suas estratégias de criação e funcionamento. Desta forma, cabe ao leitor a responsabilidade de decodificar a representação do processo de produção que o autor promove. Sobre isso, Linda Hutcheon afirma que:

> O leitor deve aceitar a responsabilidade pelo ato de decodificação, o ato de ler. Perturbado, desafiado, forçado a sair de sua complacência, ele deve conscientemente estabelecer novos códigos, a fim de chegar a um acordo com os fenômenos literários. Uma vez que, sozinha, a mimese do produto não é suficiente para dar conta das novas funções do leitor e, como estão tematizados nos próprios textos, uma mimese do *processo* deve, talvez, ser postulada. O romance já não busca apenas fornecer uma ordem e um sentido de ser reconhecido pelo leitor. Ele agora exige que que esteja consciente do trabalho, da construção propriamente dita, que também é empresa, pois é o leitor que, nos termos de Ingardem, "concretiza" a obra de arte e lhe dá vida. (HUTCHEON, 1984, p. 39).

Hutcheon afirma ainda que "the reader or the act of reading itself often become thematized parts of the narrative situation, acknowledged as having a co-producing function" (HUTCHEON, 1984, p. 37). Ou seja, a narrativa metaficcional requer a participação do leitor na construção de sentido e decodificação do texto, que solicita uma consciência crítica de si mesmo. Ao leitor cabe a tarefa de atentar "para o funcionamento do artifício da ficção, sua

criação, sua recepção e sua participação nos sistemas de significação da cultura" (LEPALUDIER, 2002, p. 10).

O professor e pesquisador Gustavo Bernardo define metaficção como uma ficção que transparece sua condição de ficção, quebrando a ilusão entre autor e leitor. Nas palavras do próprio estudioso, metaficção é "uma ficção que não esconde que o é, obrigando o leitor a manter a consciência clara de estar lendo um relato ficcional e não um relato 'verdadeiro' – obrigando o leitor, portanto, a manter-se em suspenso, ou seja, em estado permanente de dúvida e incerteza" (BERNARDO, 2007. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>).

Verônica Daniel Kobs, em seu artigo "A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias" (2006), considera o leitor como peça-chave na leitura da obra, pois é ele quem constrói o sentido da mesma e recorre à sua experiência e sensibilidade para decodificar o texto. A pesquisadora afirma que:

> O conflito gerado pela ficção pós-moderna envolve o leitor, inserindo-o em um mundo não totalmente conhecido e dominado por ele, e é resultado da imposição de um novo modelo narrativo, que une criação e crítica, as quais, normalmente, fazem parte do contexto extraliterário, já que o crítico e o autor são empíricos. Tornando o autor um personagem e fazendo com que a reflexão sobre sua criação apareça no reduto da ficção, impõem-se novas regras para o ato da leitura e, consequentemente, para a interpretação. Paradoxalmente, a metalinguagem constrói um mundo ficcional com maior ligação com a realidade, já que a história vai se completando com a leitura, transformando o leitor em co-autor ou em co-produtor, ao mesmo tempo em que desconstrói a expectativa primeira do sujeito em relação ao texto, já que este desafia o leitor, apresentando-lhe novas regras e exigindo dele, portanto, outra postura interpretativa. (KOBS, 2006, p. 7).

Assim, a inserção de um personagem-escritor que está escrevendo uma obra ou projetando escrevê-la torna-se aparato preponderante para a constituição da narrativa metaficcional, permitindo o acompanhamento do processo de criação literária diante dos dilemas e questionamentos que este personagem atravessa no ato da escrita. Esta, sem dúvida, é a principal marca desta categoria narrativa, que exibe, haja vista, como temática central a reflexão sobre o fazer literário, mostrando como a ficção cria mundos imaginários.

A questão da autoria é um outro aspecto que promove relevantes discussões nas narrativas metaficcionais, pois, a partir do momento em que o autor empírico concebe um personagem-escritor que escreve a obra que estamos lendo, cria-se uma tensão entre a identidade do autor e a do personagem. Na metaficção, pode-se afirmar que a função autoral é a mais importante, na medida em que é o personagem-escritor, que é autor de uma obra ou da

obra que estamos lendo, quem desnuda os bastidores da criação literária. Desta forma, ao criar um personagem que é escritor e que é também quem narra a história, o autor, que, a princípio, é uma referência externa, passa a fazer parte do texto ficcional, desestabilizando a interpretação do leitor diante da narrativa. Com isso,

> [...] o nome do autor real ou empírico é praticamente desconsiderado do paratexto e é o personagem quem assume essa função. Esse fato transforma-se em um paradoxo para o leitor, cuja ideia de autor é, como menciona Lauro Junkes, a de "alguém que existe de fato e tem sua importância inegável para a existência da obra literária". (KOBS, 2006, p. 4).

Isto exigirá, como já afirmado em citação de Verônica Kobs, uma outra postura interpretativa da parte dos leitores, que, embora livres para interpretar, precisam estar preparados para compreender a pluralidade dos textos literários, além de estarem atentos ao desvelamento empreendido ao longo da narrativa em que um personagem ficcional ganha estatuto de autor. Já o leitor despreparado tende a acreditar que o autor ficcional é um sujeito real, tensionando, assim, as relações entre realidade e ficção. Isso ocorre porque, para o leitor ingênuo, a presença do escritor em uma obra ficcional interfere na leitura, o que desestabiliza a essência da ficção. Sobre isso, Kobs afirma que "para participar do jogo da metalinguagem, é necessária uma competência distinta, no ato da leitura, que atenda às expectativas do texto, completando suas "lacunas" de forma adequada" (KOBS, 2006, p. 3). Desta forma, espera-se que o leitor, diante de uma narrativa metaficcional, compreenda que está lendo a representação do ato da escrita e os universos próprios do ato de escrever, e não efetuando a leitura da memória de um momento anterior à escrita.

Assim, o recurso da metaficção evidencia uma preocupação que se tornou frequente entre os escritores pós-modernos e contemporâneos: analisar as motivações, condições e consequências do ofício de escritor, trazendo para o espaço da ficção uma discussão a respeito da literatura, da prática literária e dos dilemas do autor. Neste sentido, autores se servem de personagens-escritores como elemento questionador da própria escrita romanesca, para, no espaço do romance, refletirem sobre o processo de construção da obra e desenvolverem experimentações estéticas. Desta forma, este recurso literário se mostra também como uma categoria narrativa que evidencia e problematiza as noções de autoria e ficção/realidade, misturando esses elementos e dando ao leitor a responsabilidade de participar ativamente da construção e decifração da obra que lê. Pode-se afirmar que os recursos metaficcionais, portanto, borram e questionam os limites entre realidade/ficção e autor/personagem/leitor, mostrando que as obras que adotam o procedimento da metaficção são, em sua maioria,

incompletas, fragmentárias e inacabadas, oferecendo diversos modos de leitura neste vasto mundo de autores/personagens-escritores/obras/leitores.

Após esta breve apresentação e conceituação da metaficção e suas implicações, fica patente que é isto o que ocorre em algumas narrativas de Cristovão Tezza que têm como protagonistas personagens-escritores. Em *Trapo*, por exemplo, destaca-se a presença dos personagens professor e escritor em uma discussão acerca da prosa e poesia, sugerindo uma reflexão sobre estes dois gêneros, que, diga-se, é tema central da pesquisa e obra teórica de Tezza. Neste romance, o professor Manuel resolve escrever um romance sobre a vida do poeta Trapo. Este romance que Manuel escreve é simplesmente idêntico ao romance que estamos lendo, ou seja, em *Trapo* o que vemos é a narração de sua própria escrita, onde podemos perceber a utilização da técnica de espelhamento já conceituada neste trabalho, a *mise en abyme*.

Em *Juliano Pavollini* há também um personagem-escritor, que é preso, acusado pelo assassinato de sua amante, Isabela. Na cadeia, Juliano escreve sua autobiografia para a psicóloga do presídio, Clara, ocultando sua culpa em um discurso falseado, manipulado, a fim de conseguir sua liberdade de volta. O personagem-escritor, ao longo do romance, tece comentários sobre Clara, os quais guiam sua consciência e reflexão sobre sua escrita.

Em *A suavidade do vento* o personagem-escritor é também professor de português. Nesta obra, como nas mencionadas acima, encontra-se também a reflexão sobre a escrita e o ato de narrar, mas aborda ainda uma outra questão pertinente nesse universo de escritores: a vaidade autoral. Neste romance, que apresenta uma estrutura teatral, fica apenas sugerido que o romance escrito pelo personagem-escritor Matozo pode ser o livro que o leitor lê.

Em *O fantasma da infância* a porta de entrada para a metaficção acontece quando o protagonista André Devinne é sequestrado pelo Dr. Cid e obrigado a escrever a biografia do criminoso. André, no entanto, começa escrevendo parte de sua própria história, que aparece intercalada com a história atual do escritor e com trechos do diário de Laura, sua ex-mulher.

Uma noite em Curitiba se relaciona com *Trapo* na medida em que ambos os romances são construídos a partir de cartas que se intercalam à narrativa. Assim, o enredo se desenvolve a partir das cartas do professor universitário Frederico Rennon à atriz Sara Donovan, com quem o professor teve um amor conflituoso, que culminou no suicídio de Rennon após o mesmo abandonar sua família para viver com a atriz. O personagem-escritor é Paulo, filho do professor, que reúne e organiza as cartas escritas pelo pai, para escrever um livro.

Breve espaço entre cor e sombra não apresenta um personagem-escritor, porque a narrativa está centrada na pintura, no entanto, este romance se constrói permeado por diversas

discussões sobre a pintura e suas diferenças em relação à literatura. E, além de discutir a imagem do artista e a atividade criativa, a obra discute também a busca pela complementação destas duas atividades artísticas.

Um erro emocional explora a dimensão psicológica, experimentando a técnica do monólogo interior, além de abordar discussões políticas e sociais por meio do personagem-escritor Paulo Antônio Donetti, ganhador de diversos prêmios literários, mas já em processo de declínio, e sua leitora Beatriz.

Beatriz é um livro de contos que gira em torno da figura da personagem que dá nome ao livro, e é revisora de textos e professora particular de português. Este livro apresenta-se como uma das obras mais metaficcionais de Cristovão Tezza, na medida em que a discussão acerca da criação literária é tema recorrente nos enredos dos contos.

Como visto nesta breve apresentação sobre algumas das obras de Cristovão Tezza com personagens-escritores, nelas há sempre espaço para discussões sobre a arte, a literatura, o fazer artístico, a profissão de professor e a condição do escritor brasileiro. Estes temas, portanto, mostram-se recorrentes no conjunto da obra tezziana, evidenciando, de certa forma, os interesses deste escritor. À época do lançamento de *Um erro emocional*, perguntado em entrevista sobre o que o levou a criar mais um personagem-escritor, Cristovão Tezza respondeu:

> O Donetti é uma espécie de "arquétipo" de escritor que vem me perseguindo desde sempre. Curiosamente, há um Antônio Donetti, escritor, em *Ensaio da Paixão*. Talvez seja tio do Paulo… O tema de alguém que escreve sempre me interessou – a escrita cria necessariamente um mundo paralelo que é onde se movem tanto o escritor como o leitor. Tentar entender como funciona essa máquina é um processo fascinante (TEZZA, 2011).

Esta resposta − especificamente os trechos "arquétipo de escritor que vem me perseguindo desde sempre" e "o tema de alguém que escreve sempre me interessou" − corrobora a ideia de que as narrativas metaficcionais se aproveitam do espaço do romance para trazerem à luz discussões teóricas e ensaísticas sobre o ato de escrever, aspecto que expõe a inquietação e desconforto do artista sobre a prática do seu ofício. Neste ponto, podemos ampliar o ponto de vista e afirmar que este sentimento tem sido comum não somente em Tezza, mas perceptível em muitos autores contemporâneos, na medida em que o escritor é o personagem mais recorrente de nossa literatura desde os anos 1990, o que evidencia a necessidade de autores discutirem constantemente sobre o ofício do escritor.

No entanto, as representações do escritor empreendidas através dos personagens-escritores parecem ir além do que o conceito de metaficção abarca, na medida em que colocar a escrita como tema e escrever sobre quem escreve acaba espetacularizando a escrita. Neste sentindo, percebe-se que, entre os escritores contemporâneos e no caso específico de Cristovão Tezza, há a necessidade de encenação da própria narração. Ou seja, não basta narrar, faz-se necessário também encenar e teorizar sobre a prática literária. Encenar o ato da escrita, encenar a subjetividade do escritor, encenar um debate a respeito da literatura, encenar a condição contemporânea do escritor, encenar a crise de criatividade, encenar a insuficiência da escrita e a incapacidade do escritor, entre outros. Neste jogo de representações, os papéis encenados na narrativa são como os que se encenam na própria vida. Assim, o real acaba por se confundir com o ficcional, na medida em que os dois estatutos são vistos e compreendidos como representações.

Denominaremos as narrativas que se estabelecem a partir destas características e outras que ainda serão abordadas nesta seção "narrativas do gesto literário", considerando-se "gesto literário" a representação da criação literária, da escrita inventiva, na prosa de ficção. Sendo assim, as "narrativas do gesto" pressupõem a tematização de sua própria feitura e admitem como protagonista um escritor de ficção no exercício de seu ofício. Nestas narrativas, o leitor pode acompanhar o universo íntimo do escritor no ato de escrever e os bastidores desta escrita, bem como pode observar a prática literária sendo analisada no próprio corpo dessa prática. Deste modo, o leitor passa a ter a possibilidade de descobrir e examinar a confissão sobre o que motivou a escrita e as condições em que esta escrita se realiza.

A especificidade das "narrativas do gesto literário" marca uma distância em relação ao conceito de metaficção, na medida em que o conceito de "gesto literário" vai além do que abarca a conceituação de narrativa metaficcional, já explorada neste estudo. Entende-se que, diante da reincidência de autorrepresentações do escritor na ficção brasileira contemporânea, em que a criação literária e o ofício do escritor são constantemente tematizados e problematizados, pode-se afirmar que o gesto literário é ensaiado para a construção da cena e encenado pelo autor que se expõe e ilumina os elementos furtivos do ato de escrever. O autor, desta forma, se exibe e intencionalmente revela os motivos e condições da escrita, atribuindo ao gesto literário o aspecto de farsa e espetacularização, de representação da representação como especificidade. Ou seja, a espetacularização do gesto literário incide sobre o ofício criativo atuado de forma dramática na malha textual, na medida em que a história narrada apresenta-se como história encenada consciente do olhar do leitor, que observa os

movimentos do texto. Sendo assim, nas narrativas do gesto, o debate e a reflexão sobre o fazer literário aparecem travestidos por uma expressão falsária, um tom de farsa, na medida em que as narrativas são concebidas como artefato, testemunho e alegoria da condição do escritor contemporâneo, onde os personagens se apresentam como máscaras forjadas pela voz autoral.

Igor Ximenes Graciano postulou em sua tese de doutorado algumas características comuns às narrativas do gesto literário:

> 1) a confusão almejada entre o eu ficcional e o biográfico (isto é, entre o personagem e o autor empírico), que relacionamos à noção de "sujeito fraturado"; 2) o exercício crítico-teórico do escritor-personagem no espaço da ficção; e 3) a relação problemática do escritor com a coletividade, seja ela nacional, regional, ou de outra ordem, patente em certo deslocamento quanto ao seu papel de "homem público" (GRACIANO, 2013, p. 7).

Desta forma, pode-se afirmar que nas "narrativas do gesto literário" o autor concebe personagens que se confundem com ele, na medida em que insere dados autobiográficos e elementos documentais no espaço ficcional. Assim, ao se colocar em cena como personagem, o escritor reflete sobre seu ofício, sobre a literatura, sobre o papel e o lugar do escritor na contemporaneidade, dentre outros aspectos, mostrando que a ficção brasileira contemporânea diz cada vez mais do escritor e da escrita.

Enquanto que a metaficção pode ser simplesmente falar sobre a própria ficção, o "gesto literário" inclui esse procedimento narrativo, mas vai um pouco mais além, na medida em que não enfoca prioritariamente o próprio romance, mas ilumina também o contexto de criação e recepção da obra, o público leitor, a crítica etc. Sendo assim, o gesto literário ocorre justamente quando o personagem-escritor chama a atenção para a figura do autor empírico, visto que a narrativa e o personagem se alimentam de fatos e características físicas / pessoais do escritor. Assim, ao tematizar nas obras a intimidade e os universos do escritor, as "narrativas do gesto" inevitavelmente acabam por se aproximar de outros gêneros do discurso, como a autobiografia e a memória, o que abala o pressuposto da ficção e tensiona a ideia de pacto romanesco. Carregando traços do gênero autobiográfico, estas narrativas, portanto, confundem vida e obra, e chamam atenção para o processo de reinvenção de si e transfiguração do eu por meio da escrita. Através dessas narrativas, torna-se possível ter acesso à experiência e realidade do autor empírico, ainda que não se trate de um "espelhamento da realidade na ficção, mas de um acordo tácito que esvazia o texto de seu protocolo ficcional para transformá-lo em 'dispositivo' de acesso à experiência do autor. Como se o livro levasse a cabo a pretensão de ser um *meio* por onde de fato seja possível

acessar a realidade do outro" (GRACIANO, 2013, p. 38, grifo do autor). Diante dessa autorrepresentação do escritor, o leitor logo se põe a questionar de quem o narrador está falando, se do personagem-escritor, se do autor empírico, ou melhor, dos dois? Sendo assim, o leitor passa a enxergar o escritor como personagem e como pessoa real, que assina a obra que está sendo lida, e desafia o pacto de leitura. Isso ocorre porque escrever sobre quem escreve e atribuir a um personagem marcas autobiográficas fatalmente traz à tona associações ao mundo real, por isso "as narrativas do gesto literário permitem transparecer a inquietação do autor (também ele empírico) acerca do sentido de sua prática" (GRACIANO, 2013, p. 20).

Neste sentido, as "narrativas do gesto literário" se efetivam por meio do pacto ambíguo, ou seja, que se estabelece entre os limites de ficção e autobiografia. Em sua tese de doutorado, Igor Ximenes Graciano cita o estudioso Maingueneau para classificar as obras literárias em três tipos:

> 1) as que seguem exatamente as características de um gênero; 2) as que jogam com as possibilidades dos gêneros, misturando-os, parodiando-os etc.; e, por fim, 3) "as que se apresentam fora de qualquer gênero, isto é, pretendem definir um pacto singular" (GRACIANO, 2013, p. 52).

Para Igor Graciano, as narrativas do gesto se situam neste pacto singular postulado por Maingueneau, na medida em que nessa categoria narrativa há a identificação do autor empírico na figura do personagem a partir de ambiguidades e evidências autobiográficas espalhadas pelo texto, o que "tensiona a leitura, pois desautomatiza a recepção, seja ela romanesca, seja autobiográfica" (GRACIANO, 2013, p. 52). Assim, no gesto literário, o autor joga com a construção do eu, inscrevendo sua presença na esfera da ficção e fazendo reflexões e críticas literárias sem precisar responder por elas, visto que quem está falando é o personagem.

Desta forma, por apresentarem-se como narrativas dúbias, incertas entre autobiografia e ficção, mesmo em se tratando de obras catalogadas como romances brasileiros, gênero em que o pacto é romanesco, o leitor é convidado a desafiar e modificar o modo e o contrato de leitura, visto que as "narrativas do gesto literário" estão impregnadas de evidências autobiográficas e contaminadas pelo real. Essa condição fronteiriça intervém na recepção da obra e desestabiliza a ideia de pacto romanesco sem fissuras. Por isso, a concepção de pacto ambíguo para as "narrativas do gesto literário" parece mais adequada, por serem textos que iluminam uma vida que se inscreve na malha textual, dando a ver as estratégias de ficcionalização do eu e reinvenção de si pela escrita inventiva, em um movimento de encenação da exposição da criação literária, onde o leitor pode conhecer as inquietações e

angústias da prática artística por meio de um personagem-escritor que devassa os bastidores da escrita, bem como aproveita o espaço do romance para promover discussões acerca da literatura e do papel do escritor contemporâneo, encenando gestos que caracterizam seu ofício.

O pacto ambíguo, no entanto, se mostra como um contrato de risco, na medida em que não distancia a obra da vida do escritor, pois não se pode saber o que se apresenta como ficção e o que é realidade, passível de ser legitimada por fatos. Neste sentido, se as "narrativas do gesto literário" são escritas inventivas, ou seja, de ficção, protagonizadas por personagens-escritores que tematizam a criação literária, encenando os bastidores da prática artística, é preciso estar ciente de que estas narrativas não pretendem revelar um indivíduo, no caso, o autor empírico, mas sim "chamar atenção para sua inscrição no texto" (GRACIANO, 2013, p. 59). Nas palavras de Igor Graciano:

> Se na ficção encontramos o escritor-personagem – o outro e o mesmo do autor empírico – é porque, ironicamente, a ênfase romântica no eu volta como encenação. O autor não é origem inequívoca do discurso literário nem seu objeto de representação. É uma e outra coisa no jogo de luz e sombra da criação romanesca. Presença furtiva. (GRACIANO, 2013, p. 59).

Assim, o pacto ambíguo se estabelece na leitura da obra, na medida em que essas narrativas pressupõem uma aliança entre os registros autobiográfico e ficcional. Desta forma, "focadas no universo íntimo do escritor, essas narrativas se abrem como gesto, uma vez que trazem, no intercurso ficcional, a exposição de universos próprios à sua medialidade: as motivações da escrita, os cenários de sua fatura e recepção" (GRACIANO, 2013, p. 60).

2.1 **Funções e gestos do autor**

Após a conceituação e denominação das "narrativas do gesto literário", faz-se necessário recorrer a Giorgio Agamben, filósofo italiano que se preocupa com a noção de "gesto", para entendermos este termo que foi amplamente utilizado neste capítulo.

Em seu ensaio intitulado "O autor como gesto" (2007), Agamben inicia suas considerações retomando a conferência *O que é um autor?*, de Michel Foucault, proferida em 1969, na Sociedade Francesa de Filosofia. É importante destacar que este texto de Foucault se inscreve em um momento estruturalista, que postulava a "morte do autor" e

teve em Roland Barthes e Michel Foucault seus principais teóricos. Ambos os estudiosos pregaram a dissociação entre autor e texto, posicionando-se contra a ideia de um sujeito apriorístico, em favor da análise imanente da obra, de maneira que a escrita seria a destruição da voz e do corpo de quem escreve. Para Barthes, "a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo, aonde foge nosso sujeito, o branco-e-preto aonde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve" (BARTHES, 1988, p. 65). Havia, para eles, a necessidade de eliminar do objeto dos estudos literários dados biográficos e psicológicos sobre o autor, de forma a estabelecer um campo coerente para os estudos críticos e teóricos sobre literatura. Para Roland Barthes, a noção de autor acarretaria o fechamento de possibilidades interpretativas, enquanto, para Michel Foucault, tal noção reduz as possibilidades de proliferação de sentidos do texto.

No entanto, Foucault reconhece a impossibilidade de descartar totalmente a noção de autor, já que a própria acepção de obra compreende a categoria autoral. Para desfazer esse impasse e preencher a lacuna que se formou com a eliminação do autor, na conferência *O que é um autor?*, o teórico afirma que o autor existe como "função autor":

> [...] um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome etc.); ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo numero de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si; (...) mas o fato de que vários textos tenham sido colocados sob um mesmo nome indica que se estabelecia entre eles uma relação de homogeneidade ou de filiação, ou de autenticação de uns pelos outros, ou de explicação recíproca, ou de utilização concomitante. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso: para um discurso, o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer "isso foi escrito por tal pessoa", ou "tal pessoa é o autor disso", indica que esse discurso não é uma palavra cotidiana, indiferente, uma palavra que se afasta, que flutua e passa, uma palavra imediatamente consumível, mas que se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status.
> Chegar-se-ia finalmente à ideia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao status desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.
> Consequentemente, poder-se-ia dizer que há, em uma civilização como a nossa, um certo número de discursos que são providos da função "autor", enquanto outros são dela desprovidos. Uma carta particular pode ter um signatário, ela não tem autor; um contrato pode ter um fiador, ele não tem autor. Um texto anônimo que se lê na rua em uma parede terá um redator, não terá um autor. A função-autor é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade (FOUCAULT, 2001, p. 14 -15).

Giorgio Agamben retoma esta conferência de Foucault para revisar o pensamento do estruturalista, associando o conceito de "gesto" ao de autoria, que, segundo o estudioso, é marcada por um gesto inexpressivo que seria o estilo da poética de cada autor. Neste sentindo, reivindicando o espaço autoral, Agamben propõe o retorno do autor, mas não como detentor da autoridade sobre a verdade textual de suas obras, mas defendendo que o autor retorna como gesto: "o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central" (AGAMBEN, 2007, p. 59).

Para o filósofo italiano, o autor coloca em jogo, em suas obras, vidas reais e fictícias, marcando "o ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso" (AGAMBEN, 2007, p. 61). Para o estudioso, sempre haverá um abismo entre autor e leitor, no sentido de que é impossível chegar aos pensamentos do autor através da obra, já que o mesmo estabelece um "limite para além do qual nenhuma interpretação pode ir" (AGAMBEN, 2007, p. 63). O filósofo afirma que:

> O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha, exatamente como, segundo os teóricos da comédia de arte, a trapaça de Arlequim incessantemente interrompe a história que se desenrola na cena, desfazendo obstinadamente a sua trama. No entanto, precisamente como, segundo os mesmos teóricos, a trapaça deve seu nome ao fato de que, como um laço, ele volta cada vez a reatar o fio que soltou e desapertou, assim também o gesto do autor garante a vida da obra unicamente através da presença irredutível de uma borda inexpressiva. Assim como o mímico no seu mutismo, como o Arlequim na sua trapaça, ele volta infatigavelmente a se fechar no aberto que ele mesmo criou. (...) precisamente o gesto ilegível, o lugar que ficou vazio é o que torna possível a leitura. (AGAMBEN, 2007, p. 61-62).

Neste sentido, defendendo o retorno do autor como gesto, o teórico afirma que, no entanto, não se deve entender seu gesto como chave de compreensão de seus escritos, já que isto seria pouco profícuo, pois "tão ilegítima quanto a tentativa de construir a personalidade do autor através da obra é a de tornar seu gesto a chave secreta da leitura" (AGAMBEN, 2007, p. 63).

2.2 ***Juliano Pavollini***

A trama de *Juliano Pavollini*, publicado originalmente em 1989 pela editora Record, não possui elementos autobiográficos evidentes da vida de Cristovão Tezza, a não ser o fato de o personagem principal ser também escritor e ter se mudado do interior para Curitiba após o falecimento do pai. No mais, a narrativa se desenrola sem qualquer associação mais profunda, o que garante o pacto romanesco em sua totalidade. Escolheu-se, no entanto, examinar essa narrativa por haver, como em muitas outras, a inserção de um personagem-escritor, o qual escreve sua autobiografia em duas versões, aspecto que torna possível algumas reflexões pertinentes acerca do gênero autobiográfico, já discutido no primeiro capítulo.

O romance se inicia com a morte do pai do protagonista, o qual dá nome ao livro. Após o falecimento do severo pai, com quem o personagem possuía uma relação ao mesmo tempo de admiração e ódio, Juliano rouba uma certa quantia de dinheiro do tio e foge de casa, em uma cidade do interior do Paraná, para a capital Curitiba. Em sua viagem de fuga, o protagonista conhece, no ônibus que o conduz para a cidade grande, Isabela, uma cafetina que o adota, o leva para morar no prostíbulo como seu primo e, depois, o assume como seu amante. Vivendo no bordel com Isabela, o personagem, que desde o início da narrativa é apresentado ao leitor como aprendiz de delinquente, entra de vez no mundo da prostituição e do crime, pois tem sua personalidade formada por todos que o rodeiam, aprendendo, assim, a beber, a atirar e a praticar pequenos atos criminosos, como se não houvesse nenhum problema nisso, num movimento de relativização do que é certo e errado, que irá permear toda a narrativa.

Com um tom lúdico e paródico, inédito nas obras de Tezza, Juliano nos é apresentado como um leitor ávido, escritor de poesia e amante de filmes, que compara sua história a personagens como Charles Dickens, Pinóquio, Branca de Neve, Oliver Twist, João e Maria, entre outras figuras dos contos de fadas. Assim, frequentemente o protagonista recorre aos filmes que assistiu e aos livros que leu para justificar sua vida e suas escolhas. Isso ocorre principalmente porque boa parte da narrativa se passa na passagem da infância para a adolescência de um menino com sérios problemas de relacionamento com a família e que se vê protegido pela primeira vez somente nos braços da cortesã, a quem chama de rainha, da mesma forma que se refere ao bordel como castelo, seguindo a lógica de se comparar a histórias infantis: "[...] o Parente, as surras, a morte eram coisas de um mundo já enterrado. Agora sim, aos dezesseis anos e dois dias, a vida era minha. (...) Isabela cuidaria de mim.

Oliver Twist, João e Maria, Pinóquio, nenhum deles teve a sorte que eu tive. Era a lady no promontório a proteger o pirata". (TEZZA, 1989, p. 31). No próximo trecho, o protagonista se coloca como se estivesse vivendo numa cena de cinema e se vendo como um personagem:

> Eu via o Castelo pegando fogo, ouvia o grito dos mortos, e Juliano se afastando vagarosamente para seu encontro sagrado, a câmara filmando do alto, só eu lá, no meio da praça, cabisbaixo e feliz, enquanto as luzes do cinema se acendem, uma a uma. Ao final, minha silhueta no ponto de ônibus da Tiradentes, à espera da amada. (TEZZA, 1989, p. 198).

Por ser um romance de fundo psicológico, Juliano é caracterizado como alguém capaz de perceber o outro para tirar vantagens sobre isso e admite que, desde os sete anos de idade, já conhecia todas as atitudes e mecanismos do pai, sabendo o que e como deveria representar para obter o que desejava. Assim, o outro é constantemente observado em seus mínimos detalhes e visto como alguém a quem se deve agradar sempre, a fim de obter benefícios. Desta forma, Juliano é apresentado como um personagem de caráter questionável, como um mentiroso, falso, aspecto assumido pelo próprio protagonista: "com a técnica das mentiras cada vez mais elaboradas, cuidadosas, paralelamente a um crescente domínio das expressões faciais, de um teatro discreto e convincente, consegui chegar a um estágio de convivência pacífica com meu pai – mas nunca agradá-lo" (TEZZA, 1989, p. 13).

No desenrolar da trama, descobrimos que Juliano Pavollini matou a prostituta Isabela, por estar apaixonado por Doroti, personagem saída do filme *O mágico de Oz*, e a quem Juliano enxerga como sua redentora. No entanto, a tragédia se instaura na vida de Pavollini e o assassinato que cometeu o leva à cadeia. É por conta desta situação que o romance encontra a brecha para o motivo do livro dentro do livro, pois na cela da cadeia o protagonista escreve sua autobiografia, a pedidos de Clara, a psicóloga do presídio. É por meio dessa escrita memorialista que o leitor conhece a vida presente e o passado do protagonista, que começa o relato de suas memórias afirmando que "tinha tudo para dar certo, exceto a família" (TEZZA, 1989, p. 9). Desta forma, o romance que lemos é praticamente uma narrativa sobre a narrativa, na medida em que Juliano desvenda o processo narrativo e os motivos e condições de sua escrita autobiográfica.

Recuperando suas memórias, o personagem-escritor Juliano aceita a sugestão de Clara e começa o relato pela infância, fase que ele sintetiza na figura de um pai insensível e severo, uma mãe sem voz e o aprendizado de mentiras e culpas entre surras. Neste sentido, a morte do pai foi providencial para o menino fugir de casa em busca de sua liberdade e independência daquele universo hostil.

Assim, na escrita autobiográfica de Juliano Pavollini, temos a voz do personagem-escritor maduro, com a idade mais avançada e a distância confortável dos fatos, contando a história de sua vida, desde a infância, como forma de justificar seus erros, culpas e más escolhas, para que Clara o avalie e o desvende.

No entanto, o leitor percebe que o texto é permeado por uma profunda preocupação com o que a psicóloga vai pensar de sua história, numa mistura de narrativa que pretende descrever e revelar, mas, ao mesmo tempo, manipular, por motivos óbvios: Clara tem poderes no presídio e pode conseguir que ele seja solto antes do tempo previsto. Desta forma, o leitor passa a ter conhecimento de que realmente Juliano manipula seu discurso, pois o mesmo afirma que escreve duas versões de sua vida, em um texto autobiográfico que se duplica: "Faço duas versões de mim mesmo: para meu uso – gosto de escrever – e para Clara, que gosta de ler" (TEZZA, 1989, p. 139). Em outro momento, o personagem-escritor afirma:

> Minha palavra é minha sedução – a cada capítulo estou mais próximo da liberdade, Clara tem poderes no presídio. Avanço dia a dia no labirinto da minha história, sempre dupla: o texto que ela lê não é este que eu escrevo. O texto que eu escrevo não é o que eu vivi, e aquele que eu vivi não é o que eu pensava, mas não importa – continuo correndo atrás de mim e esbarrando numa multidão de seres. É neles, só neles, que tenho algum esboço de medida. (TEZZA, 1989, p. 113).

Neste sentido, fica patente que Juliano Pavollini utiliza sua linguagem como arma persuasiva para obter a liberdade, motivo pelo qual duplica a escrita de suas memórias, já que o protagonista precisa conquistar a confiança de Clara. Ou seja, o personagem-escritor não se atém a sua história real, mas a uma história julgada por ele como ideal, o que pode lhe garantir a liberdade, bem como atenuar, em certa medida, sua culpa pelos erros cometidos no passado: "não interessa o que eu sou; ninguém sabe o que é – o que interessa é o que eu quero ser: é isso, é sempre isso o que está vivo" (TEZZA, 1989, p. 168).

Só conhecemos, no entanto, a versão escrita para Clara pelas considerações que Juliano tece confessadamente para si mesmo, num movimento de desvendamento do processo narrativo, visto que o personagem se mostra cuidadoso na utilização de sua linguagem, preocupado com avaliações e julgamentos que, porventura, a psicóloga pudesse ter a partir de seus escritos, movido sempre pelo desejo de ganhar a confiança de Clara. Por isso o texto aparece sempre oscilando entre verdades e mentiras, omissões e confissões, engendrando o leitor em um discurso híbrido, duplo, impreciso e falseado. Esse aspecto fica patente nesse trecho retirado do romance: "Na cópia que preparei para entregar à Clara, extirpei todos os palavrões, os cabeludos. É complicado escrevê-los: a alma queima. Aquela coisa nojenta

queimaria Clara também, e um fosso difícil estaria aberto" (TEZZA, 1989, p. 185). Neste sentido, a psicóloga se apresenta como uma interlocutora que exerce uma forte influência sobre os relatos memorialísticos de Juliano, visto que sua imagem surge nos momentos mais cruciais da narrativa, nas entrelinhas da história que o personagem narra, fazendo com que o protagonista mude a direção de seu discurso, sendo, por vezes, obrigado a modificar o que escreveu para que o relato fique acessível à Clara, dentro da expectativa que ele tem sobre a imagem que ela está criando dele a partir de sua autobiografia. Isso mostra a diferença brutal entre a história real de Juliano e a que ele narra para Clara, ou seja, entre aquilo que realmente aconteceu e aquilo que ele quer que pensem que aconteceu, entre o que é vivido e o que é narrado.

Desta forma, a autobiografia do personagem-escritor se apresenta como uma espécie de relativização dos acontecimentos pregressos, na medida em que Juliano molda seu discurso segundo seu modo de pensar e segundo o que ele quer que Clara pense, criando duas versões de si mesmo.

Ao final de seu relato memorialista, Juliano mostra que está transformado, que se modificou a partir do processo da escrita autobiográfica, que o fez entender, examinar e organizar os fatos de sua vida, num movimento de autoconsciência e autorreflexividade sobre todos os seus atos, corroborando o que a crítica pensa a respeito do gênero autobiográfico: não é a vida que organiza a escrita, mas a própria escrita que organiza a vida. Este aspecto pode ser confirmado na leitura do trecho: "Hoje, na paz da cadeia, tenho uma noção claríssima, e dolorosa, do grau de iniquidade que vivi naquela tarde, iniquidade e mesquinhez que eram de certo modo a marca de minha vida. Um indivíduo, digamos, torpe, para dizer o som exato". (TEZZA, 1989, p. 203). Neste sentido, o romance *Juliano Pavollini* pode ser comparado a *O filho eterno*, na medida em que, ao final da narrativa, ambos os personagens alcançam o amadurecimento e se transformam, bem como se revestem de uma profunda esperança sobre o futuro que está por vir.

Desta forma, temos, em *Juliano Pavollini*, um personagem-escritor que se mostra extremamente consciente em relação a sua escrita, utilizando-a como arma persuasiva para obter a liberdade da prisão e mostrando explicitamente o movimento do próprio ato de narrar, na medida em que o processo narrativo é desvendado ao se tomar conhecimento que o protagonista escreve duas versões autobiográficas: uma para si, mais verdadeira, e outra, invertida e ficcionalizada, para entregar à psicóloga. Essa consciência e reflexão sobre a escrita apresentam-se travestidas no cuidado com a linguagem de que se utiliza o personagem, podando excessos e fatos que pudessem arruinar o que mais desejava Juliano naquele

momento: ganhar a confiança de Clara para livrar-se da cadeia antes do tempo previsto. Isso acaba por engendrar o leitor em um jogo de mentiras e verdades, onde, por vezes, se torna impossível saber o que é apenas um relato manipulador e o que realmente aconteceu.

A leitura de *Juliano Pavollini* torna possível refletir também sobre questões pertinentes ao gênero autobiográfico, na medida em que explicita muitas vezes que há diferença entre o que é vivido e o que é narrado como forma de constituição da autoimagem do autobiógrafo. Fica claro que discursos memorialistas são sempre constituídos a partir da imagem que o autobiógrafo deseja que os leitores formem, pois, ao escrever sobre a história de sua vida, o autor de uma autobiografia seleciona os aspectos que deseja evidenciar em seu texto, constituindo a si mesmo como sujeito, a fim de formar a autoimagem que lhe for conveniente, a qual revela sua identidade. Sendo assim, o texto autobiográfico vai além de um mero resgate do passado. Pode-se dizer que é uma construção desse passado a partir da intenção do autor de criar determinada identidade e imagem de si, que se molda a partir dos fundamentos estéticos e ideológicos do projeto de cada autobiógrafo. Por detrás da articulação do nome próprio, existem diversos "eus" com facetas e perspectivas distintas, que vão variar de acordo com o olhar do autor, que, por sua vez, seleciona os elementos mais convenientes para a construção da autoimagem. Assim, a autobiografia não é um texto imparcial e com compromisso restrito com a realidade, é um grande exercício de subjetivação e até de ficcionalização da própria vida, reflexão que fica patente na revelação das duas versões que Juliano prepara de si mesmo.

Neste capítulo, foi explorada a questão do personagem-escritor, aspecto que se mostra recorrente na literatura contemporânea, procurando analisar os métodos e implicações desta reincidência. Vimos que alguns romances que se utilizam desses mecanismos, trazendo como protagonista o personagem-escritor e o instante da criação literária, bem como problemas da prática artística como tema, investem na ambiguidade e se contaminam de evidências autobiográficas facilmente reconhecidas pelo leitor, aspecto que se mostra, haja vista, como uma das especificidades das "narrativas do gesto literário". Embora, por conta da proximidade temática entre autor e personagem, um personagem-escritor quase sempre tenha sua imagem associada à do autor, havendo ou não vínculos biográficos, nessas narrativas essa associação é incentivada devido à presença óbvia de traços biográficos do autor atribuídos ao personagem-escritor e ao investimento no pacto ambíguo de que falamos anteriormente.

A coletânea de contos *Beatriz*, de Cristovão Tezza, de modo geral, apresenta uma recorrente discussão sobre o fazer literário, na medida em que problematiza e encena algumas

questões do ofício do escritor, como a ida a eventos literários, problemas na carreira do escritor contemporâneo, a recepção da crítica especializada e dos leitores, a reflexão sobre o caráter dos romancistas, entre outros. Algo que nos chama muito a atenção, no entanto, é o fato curioso de ser a primeira obra de Tezza em que consta um prólogo, onde o autor tece algumas explicações sobre as histórias que serão lidas, bem como justifica o motivo de ter se concentrado na forma do romance por todos esses anos.

Neste prólogo, Cristovão Tezza explica como surgiu o primeiro conto da coletânea, intitulado "Beatriz e o escritor", afirmando que o texto se originou a partir de uma situação vivida por ele, em uma mesa-redonda em Curitiba. Ou seja, a experiência narrada como real no prólogo é narrada ficcionalmente no primeiro conto do livro. Não há a homonímia entre personagem e autor, mas o personagem-escritor participando de uma mesa-redonda desagradável e maçante, tal como relatada no prólogo, está lá, guardadas, obviamente, as devidas proporções em relação às atitudes do escritor personagem e do escritor Tezza.

Em outro interessante momento do prólogo, o escritor fala sobre os personagens-escritores de suas obras:

> Estava diante da persona de um escritor, ou tentando materializá-la. Nada biográfico, diga-se – mas tematicamente próximo. Alguém que, não sendo eu mesmo, fala de coisas que me interessam de perto. Talvez seja uma boa razão para escrever. (O J. Mattoso, de *A suavidade do vento*, é uma dessas personas de escritor, mas visto de uma distância muito maior, beirando a crueldade da sátira; já o André Devinne, de *O fantasma da infância*, é quase um Donetti quando jovem. De qualquer modo, cada um deles fala do que me assombrava enquanto escrevia. Eram "duplos" distantes, já que eu assumia o mesmo horror ao biografismo que dominou a mitologia acadêmico-literária dos últimos 40 anos – de que só me livrei ao enfrentar *O filho eterno*.) (TEZZA, 2012, p. 13-14).

Desta forma, podemos concluir que os registros real e ficcional se alimentam um do outro na criação literária tezziana, onde o evento aberto da vida passa por um acabamento estético para se transformar em obra artística da mais alta qualidade. Segundo Igor Graciano, "esse jogo com o biografismo, a que se renega ao mesmo tempo em que a ele se recorre, é o que cria as condições para a metáfora-conceito do gesto literário" (p. 195). Assim, mesmo recuperando o real e a figura do autor empírico, o discurso ficcional deve sobressair, sendo, no entanto, inegável que alguma ligação persiste.

3 *O FILHO ETERNO* E *O ESPÍRITO DA PROSA*: A FORMAÇÃO DO ESCRITOR

3.1 *O filho eterno*: um romance de formação

O romance de formação ou de educação – *Bildungsroman* ou *Erziehungsroman*, respectivamente − é uma variante – ou subgênero − específica do gênero romanesco. Surgido na Alemanha, na segunda metade do século XVIII, o Bildungsroman se destacou em autores como Rousseau, Goethe, Wieland, entre outros.

O teórico russo Mikhail Bakhtin, que estudou essa variante em *Estética da criação verbal*, afirma que o romance de formação diz, sobretudo, dos princípios determinantes da formação do homem e se relaciona ao que ele chama de "temporalidade cíclica", ou seja, trata-se da elaboração de um enredo em torno da representação do desenrolar da vida humana dividida em ciclos bem definidos, que são a infância, a juventude, a maturidade e a velhice, de modo a representar as transformações pelas quais o homem passa na formação – *Bildung* – de seu caráter e personalidade (BAKHTIN, 1997, p. 239-242). Essa variante romanesca, portanto, traz consigo a marca da temporalidade, na medida em que o autor precisa articular a noção de tempo na formação e transformação do herói da narrativa.

Em seu estudo, Bakhtin postula que apesar de, na maioria dos romances os protagonistas possuírem uma imagem, unidade e identidade pré-estabelecidas que seguem praticamente inalteradas no desenrolar da narrativa, no romance de formação essas perspectivas se dissolvem e a imagem do herói é apresentada em devir, na medida em que, além de o autor incluir a noção temporal, a noção do tempo histórico real também passa a fazer parte do tecido narrativo (BAKHTIN, 1997, p. 237). Para o teórico russo:

> [...] a imagem do herói já não é uma "unidade estática" mas, pelo contrário, uma *unidade dinâmica*. Nesta fórmula de romance, o herói e seu caráter se tornam uma *grandeza variável*. As mudanças por que passa o herói adquirem importância para o enredo romanesco que será, por conseguinte, repensado e reestruturado. O tempo se introduz no interior do homem, impregna-lhe toda a imagem, modificando a importância substancial de seu destino e de sua vida. Pode-se chamar este tipo de romance, numa acepção muito ampla, de *romance de formação* do homem. (BAKHTIN, 1997, p. 238).

Assim, para Bakhtin, o romance de formação inclui, em seu procedimento narrativo, a historicidade, permitindo ao escritor apresentar elementos reais no enredo romanesco, como lugares, pessoas e momentos históricos, sem, no entanto, a obra perder seu estatuto literário.

O romance de formação, portanto, apresenta-se focado na formação de um indivíduo, ou seja, o protagonista de uma narrativa romanesca, que se utiliza de suas experiências para transformar e moldar seu caráter, mostrando que suas vivências serviram para lhe trazer aprendizado e amadurecimento.

Após esta breve conceituação, é possível afirmar que uma das possibilidades de análise literária de *O filho eterno* é examiná-lo como um romance de formação, visto que, em muitos sentidos, esta obra se aproxima das características dessa variante, apontadas aqui.

Como visto no primeiro capítulo desta dissertação, *O filho eterno* narra a trajetória do protagonista rumo ao aprendizado de se tornar pai de um menino portador da síndrome de Down. Em meio aos relatos sobre a dura aceitação de ter um filho excepcional, o narrador resgata diversas passagens da juventude do personagem do pai, consideradas pelo próprio personagem como seus anos de formação. Essas passagens se resumem, por exemplo, no relato de seus anos como integrante do teatro comunitário de W. Rio Apa, nos idos da contracultura; de suas viagens pela Europa em busca de cursar a universidade em Portugal à época da Revolução dos Cravos; do fato de ter sido trabalhador ilegal na Alemanha; da tentativa frustrada de ingressar na Marinha Mercante, entre outros aspectos que evidenciam a passagem do jovem à vida adulta. Na leitura do livro, é possível perceber que esses aspectos da trajetória do aprendiz de escritor recebem um papel de destaque na formação do personagem protagonista, que, desde o início da narrativa, se apresenta como alguém deslocado, inadequado e, sobretudo, insatisfeito com o rumo que tomava sua vida após o nascimento do filho, pois o mesmo, para ele, representava o aburguesamento pelo qual sua vida teria que passar para suprir as necessidades financeiras da família e, ao mesmo tempo, representava também o adiamento do projeto de dedicar-se à literatura para que se tornasse um escritor reconhecido pela crítica e pelos leitores.

Neste sentido, o impacto do nascimento de Felipe, o filho Down, bem como a necessidade de se adequar ao sistema poderia supor o alcance da maturidade do pai e, por conseguinte, o fim de seus anos de formação e transformação, já que estas ocorrem, sobretudo, na juventude. Todavia, as modificações sofridas pelo personagem do pai após o nascimento do filho superam em muito as alcançadas pelos anos de formação relatados no parágrafo anterior, visto que o caminho em direção ao aprendizado de ser pai de um menino com síndrome de Down apresenta-se “clara e irreversivelmente como o grande e fundamental

processo de formação presente no livro" (SARAMAGO, 2013, p. 100). Para Victoria Saramago,

> [...] é quando o pai se desliga dos clichês relacionados a *Bildung* e à juventude na modernidade, é quando abre mão do modelo clássico na formação do artista, é quando enfim se reconhece sem o comando da encenação que fora sua existência até o momento, é aí que a verdadeira *Bildung* pode afinal ter lugar. (SARAMAGO, 2013, p. 100).

Saramago cita, ainda, Georg Lukács e seu livro *Teoria do Romance*, no sentido de que para ela a verdadeira *Bildung* se encontra na acepção deste estudioso, na medida em que representa o processo de integração no mundo a partir da trajetória de um indivíduo problemático: "[...] a reconciliação do indivíduo problemático – dirigido por um ideal que é para ele experiência vivida – com a realidade concreta e social. Essa reconciliação não pode nem deve ser um simples acomodamento" (LUKÁCS, 1962, p. 141). Desta forma, em *O filho eterno*, este processo de integração no mundo se dá quando o pai aceita o filho excepcional, transformando seus sentimentos e percepções em relação à criança, e arruma um emprego, deixando de ser sustentado pela esposa e adequando-se, definitivamente, ao sistema. Ou seja, o pai somente se reconcilia com o mundo quando deixa de se sentir inadequado ao papel de pai e passa a alimentar o afeto que tem pelo filho. Segundo Victoria Saramago,

> [...] o que o nascimento do filho traz é, em última instância, a aprendizagem da maturidade dentro da maturidade, uma vez que a juventude, ao contrário do que se passava na literatura oitocentista, já se mostrou insuficiente para retirar o personagem do pai de sua "infância teimosamente retardada". (SARAMAGO, 2013, p. 102-103).

A partir dessa explanação, vimos que *O filho eterno* pode ser lido como um romance de formação na medida em que a obra narra a trajetória do protagonista rumo à sua formação enquanto pai de um menino especial, bem como inclui, em seu tecido narrativo, elementos históricos reais da época em que se passa o romance – característica também desse subgênero romanesco, como visto anteriormente −, na medida em que o pai revê o ideário dos anos 70, promovendo uma leitura crítica acerca das ideias daquele momento e fazendo uma espécie de retrato de geração, ainda que o que esteja em jogo seja a experiência individual de um aprendiz de escritor. Sobre isso, Karl Erik Schollhammer afirma, em seu panorama sobre a ficção brasileira contemporânea, que em *O filho eterno*:

> [...] há uma dimensão ética na proposta de escrita, uma encenação do 'eu' diante dessa realidade, que ganha uma amplitude e perspectiva de retrato de geração, na

> medida em que motiva um resgate de vários momentos da juventude do narrador, acompanhando os sonhos e as ambições de quem tinha apenas 20 e poucos anos na década de 1970 e que sofreu, aos 28 anos, o golpe brusco da chegada de um filho excepcional, como a interrupção de uma certa visão e postura diante do mundo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 106).

Assim, essa assimilação do tempo histórico também se encontra presente em *O filho eterno*, o que corrobora a possibilidade de fazer uma leitura desta premiada obra como um romance de formação, de acordo com as especificidades deste subgênero.

Não se pode deixar de observar, contudo, que nesta obra há como que um romance de formação em par, visto que Cristovão Tezza mistura a narrativa de formação do protagonista com a narrativa da formação de Felipe, na medida em que a transformação e o amadurecimento do pai acontecem em paralelo com o crescimento, o aprendizado e a modificação do filho. Desta forma, em *O filho eterno* acompanhamos a gestação da carreira do escritor e sua transformação enquanto homem que luta contra a ideia de se tornar pai de um filho excepcional, ao mesmo tempo em que observamos o lento desenvolvimento de Felipe, que, ao final do livro, já sabe utilizar o computador para brincar, assiste aos jogos de futebol na televisão e já consegue estabelecer modos de comunicação, mesmo que com as limitações da síndrome. Da mesma forma, com o desenrolar do tempo, vemos o pai avançar nas transformações, pois – também lentamente – começa a demonstrar apego e afeto pelo filho, mostrando que aceitou o menino, aprendeu a amá-lo e, sobretudo, a ser pai dele.

3.2 **A formação do escritor entre o romance e a autobiografia**

Em 2012, Cristovão Tezza lançou pela editora Record *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, um ensaio não acadêmico sobre o romance, ou seja, um momento de reflexão pessoal sobre a prosa romanesca e seus caminhos, mas com inserções autobiográficas, como o próprio título indica.

Mergulhando no espírito da prosa, em sua autobiografia Tezza reflete sobre a literatura brasileira e suas mudanças, pensa a natureza da criação literária e o que está em jogo no ato da escrita, revisitando seus anos de formação e percorrendo os caminhos que o fizeram chegar aonde está: no patamar de um dos autores mais consagrados da literatura brasileira contemporânea.

Desta forma, fazendo uma investigação biográfica e literária ao mesmo tempo, o autor reconstitui sua infância em Lages, interior de Santa Catarina, sua mudança para Curitiba após a morte prematura do pai, sua passagem pelo grupo de teatro comunitário liderado por W. Rio Apa, sua viagem pela Europa, a entrada na Marinha Mercante, entre outros aspectos de sua vida pessoal, mas percorre também suas referências literárias e ideológicas, faz um panorama de sua geração e analisa os percalços e escolhas no caminho de sua formação como escritor, ou seja, recupera momentos e situações que foram determinantes para sua formação, tentando responder constantemente o que leva alguém a escrever, o momento em que um não escritor torna-se escritor, mote central do livro.

Assim, transitando entre as memórias e a teoria literária, Cristovão Tezza revela Mikhail Bakhtin como sua referência essencial, retomando alguns conceitos do autor russo, estudioso que marcou tanto a produção teórica do escritor – Tezza defendeu sua tese de doutorado sobre Bakhtin, como visto no primeiro capítulo – como a produção ficcional. Desta forma, Cristovão Tezza considera que é o plurilinguismo bakhtiniano a essência do "espírito da prosa", na medida em que, para ele, é a capacidade da linguagem específica do romance abarcar outras linguagens o que gera a multiplicidade e confluência de vozes, aspecto muito presente nos romances do autor. Por isso, o escritor se refere ao teórico russo como o grande mestre que o ensinou tudo sobre a linguagem romanesca:

> Para conversar sobre a prosa, confesso apenas um mestre [Mikhail Bakhtin] que li tardiamente e que me ensinou tudo que sei, na perspectiva acadêmica e fora dela, sobre prosa e romance. Talvez não seja muito. Certamente não é muito, mas acrescentem-se aí alguns anos de prática, livros de ficção publicados (alguns antes mesmo que eu 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).

Pode-se afirmar também que a autobiografia literária de Tezza apresenta-se como uma defesa do romance realista, visto que o escritor assume sua fidelidade ao realismo em diversas passagens da autobiografia, mas não se trata do realismo *tout court*, àquele do século XIX, que descrevia minuciosamente um detalhe aparentemente insignificante para aumentar a verossimilhança do relato, mas sim uma linguagem realista como um apurado sentido de observação do mundo e dos outros, como uma forma de apreensão da linguagem e da relação entre vida e arte, que perpassa as instâncias do sujeito e não somente do meio. Nas palavras do próprio autor:

> O espírito do realismo não é uma técnica da frase nem o fantasma herético, ou apenas ridículo, de um narrador onisciente caçado sem tréguas pelo sentimento crítico retromoderno; é uma visão de mundo, um pacote inteiro de representação da realidade que pressupõe o poder máximo da prosa, um homem incompleto e desenraizado, e, enfim, uma viva cultura urbana (e todo o sistema de valor que lhe é correlato) (TEZZA, 2012, p. 120).

Neste sentido, é possível perceber que o que atrai Cristovão Tezza são os modos de perceber a realidade pelos caminhos exigentes da prosa, bem como a investigação ficcional sobre os modos de percepção da realidade (TEZZA, 2012, p. 36). É por isso que o autor vai discutir em sua autobiografia a perda do espaço do realismo na literatura brasileira a partir dos anos 1970, mostrando que construiu sua carreira literária na direção oposta à de sua geração, na medida em que optou por escrever em prosa mais clássica quando os talentos de sua época defendiam uma literatura mais preocupada exclusivamente com a forma e não desenvolviam uma linguagem especificamente romanesca, o que causou a asfixia do espírito da prosa. Neste sentido, Tezza mostra sua preferência pela estética realista, determinando seu lugar no campo literário brasileiro e combatendo teorias que sufocaram a tradição realista a partir dos anos 1970:

> A asfixia do espírito da prosa que se seguiu, além do desejo histórico universal de suprimir toda a diferença no mundo, que pairava soberano no tempo, usou como corda de força o relativismo pós-moderno, que nos coloca em lugar nenhum. Morto o sujeito e o sistema de valores que o deixava em pé, a prosa se esvai. Era preciso também – a palavra é engraçada – "denunciar" a mentira literária que finge ser verdade o que não é, como se o leitor fosse um eterno idiota a ser tutelado e levado pela mão por escritores que vão lhe ensinar o caminho de verdade (veja bem, isto é só um personagem, não uma pessoa: perceba como a emoção é de papel; observe como isto não é um cachimbo). (TEZZA, 2012, p. 112).

Desde o início do livro Tezza procura situar e analisar o que o levou a escrever, o momento em que se tornou um escritor e como isso aconteceu. Essa é uma questão que percorre toda a narrativa e, ainda nas primeiras páginas de seu relato autobiográfico, o escritor retrata quando se deu o início da paixão pela literatura, bem como procura localizar o nascimento da atividade artística em sua vida. Além de identificar a infelicidade e o sentimento de inadequação como os principais motores para produzir literatura, o escritor afirma que o começo da prática artística ocorreu bastante cedo, em torno dos dez anos de idade, quando copiava formas de livros recortando as folhas em partes iguais e, em seguida, ali escrevia histórias. Foi assim, segundo o escritor, que se iniciou sua paixão por livros, como uma espécie de simulacro da realidade, visto que sua atração começou pelo objeto livro, imitando-o diretamente em suas formas, onde as historinhas ali escritas exerciam importância

secundária, sendo essencial mesmo a imitação gráfica do objeto. O autor faz ainda uma associação entre seu interesse precoce pela realidade e os modos de percebê-la atualmente em sua produção ficcional, como um olhar único sobre o mundo e sobre os outros:

> Se fosse possível extrair uma conclusão desses dois fatos da minha infância, além do sentimentalismo ingênuo e indulgente com que acabamos por revestir toda lembrança, uma conclusão objetiva que não fosse puro delírio ou expressão do desejo, eu diria que minha atividade artística, isto é, aquilo que criamos num impulso não solicitado pelos outros, para neles nos reconhecer, nasceu como simulacro da realidade. Imitar a realidade, colocando-a na minha escala. Uma espécie possível de "controle da realidade" (...) 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. (TEZZA, 2012, p. 35-36).

Diante disso, pode-se afirmar que Tezza não escapa a uma constante em muitos autobiógrafos: quer nos fazer pensar que na infância já estava o escritor. Isso fica patente em outra passagem da autobiografia, onde ele considera que "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*. E o que eu havia escrito? Nada." (TEZZA, 2012, p. 66, grifo do autor). Ou seja, o autor mostra que já organizava sua vida literária desde menino, mesmo sem ter absolutamente nada escrito.

Outra questão central que Cristovão Tezza desenvolve em sua autobiografia, como já mencionado, é referente às motivações e razões que levam alguém a escrever. Apesar de chegar ao fim de seu relato autobiográfico sem uma resposta objetiva para essa questão, Tezza caracteriza o escritor como alguém necessariamente infeliz, inadequado e deslocado, aspectos que, misturados com algum talento para a linguagem, certamente conduz o indivíduo à produção literária. O autor defende essas características voltando-se para questões pessoais de sua vida, apontando problemas com a família como seu principal motor para tornar-se escritor. Neste sentido, a literatura, para ele, se apresenta como reflexo de traumas e problemas pessoais e, ao mesmo tempo, como aparato para a resolução desses entraves, aspecto que pode ser observado neste trecho retirado da obra:

> 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. 52).
> O escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, sua alma (...) 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 (TEZZA, 2012, p. 83).

Assim, a autobiografia literária de Cristovão Tezza apresenta um jovem inquieto e deslocado, que começa a escrever prosa justamente no momento em que o espírito da prosa começa a morrer. Como toda escrita autobiográfica, há a rememoração de fatos vividos, da infância à maturidade do escritor, em que o autor narra seus anos de formação, tecendo elogios ao realismo e críticas ao relativismo pós-moderno, com uma dicção conservadora, própria de quem se dedica a conservar algo que considera importante, neste caso, os pressupostos do espírito da prosa.

Para quem já tem a leitura de *O filho eterno* e decide se aventurar na leitura de *O espírito da prosa*, chama atenção o fato de que o escritor parece reconstituir cenas de sua vida que já apareciam no referido romance, confirmando a ideia de que o escritor encontra-se não somente na autobiografia, mas também em seu maior sucesso da ficção. Isto quer dizer que a trajetória pessoal traçada pelo autobiógrafo se aproxima em muito da trajetória do protagonista de *O filho eterno*, como já havia de se esperar, visto que o romance, analisado amplamente no primeiro capítulo desta dissertação, possui demasiadas referências autobiográficas, facilmente reconhecidas por um leitor que conheça o mínimo da biografia de Tezza.

Embora os modos de leitura das obras sejam diferentes − para a autobiografia se estabelece o pacto autobiográfico, ou seja, o leitor entende que o personagem principal recebe o nome de quem assina a obra, no caso, Cristovão Tezza, o que não acontece no romance, em que o pacto é romanesco e o protagonista nem sequer é nomeado − pode-se afirmar que o eu da narrativa autobiográfica tezziana possui muitos pontos de contato com o eu de sua criação ficcional, sendo possível estabelecer algumas conexões entre as obras. Desta forma, a partir da publicação da autobiografia literária do escritor, tornou-se possível examiná-la como peça-chave na recepção de *O filho eterno*, abrindo a possibilidade de ler as obras em conjunto e fazendo uma leitura comparada, devido às semelhanças encontradas em ambas as narrativas.

Em muitos aspectos, a vida do protagonista do romance se assemelha com a que encontramos em *O espírito da prosa*, tais como: a integração no teatro comunitário de W. Rio Apa, a viagem à Europa na tentativa frustrada de cursar Letras na universidade, o ingresso na Marinha Mercante, o início da atividade literária, a publicação, ainda tímida, dos primeiros romances, acrescentando-se a coincidência de locais, datas e nomes. Ou seja, a trajetória de vida do personagem-escritor é similar ao relato de Cristovão Tezza na autobiografia, o que

une o romance (de formação) e a autobiografia literária como uma espécie de continuidade da construção da carreira de um escritor que transita entre os registros ficcional e biográfico.

Em uma simples comparação entre os dois textos de Cristovão Tezza, percebemos que muitos discursos se espelham, complementando-se, explicando e aprofundando alguns pontos da vida do escritor, como é o caso dos seguintes trechos, sendo o primeiro retirado de *O filho eterno* e o segundo, de *O espírito da prosa*:

> 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, 2007, p. 15)
> Meu circo teve vida curta, mas de tudo que escrevi durante muitos anos foi a coisa mais parecida com um *best-seller* que me aconteceu: esgotou a edição de 5 mil exemplares em seis meses, o que seria extraordinário ainda hoje – é claro que via adoção escolar, o que explica o sucesso. A festa acabou com uma rusga teimosa que era um sinal dos tempos e que afinal não foi tão edificante para o autor como eu gostaria de imaginar. Caio Graco [o editor] me mandou a xerox de uma página do livro em que havia, assinalada com lápis vermelho, uma cena de sexo (não exatamente: um beijo e alguns amassos entre Juliano e a namorada, tudo muito casto e simplório), e o pedido: "Vamos cortar este trecho para a segunda edição porque as professorinhas do interior estão reclamando." (TEZZA, 2012, p. 180-181).

Essa proximidade de discursos permeia toda a narrativa autobiográfica de Tezza, em que o leitor identifica a reconstrução de situações já abordadas em *O filho eterno*, como ficcionais, o que tensiona mais enfaticamente a recepção do romance, já que a publicação da autobiografia inaugurou uma chave de leitura para o mesmo. Disto, conclui-se o óbvio e o que já era especulado antes mesmo da publicação autobiográfica do autor: Cristovão Tezza insere traços biográficos em sua produção ficcional, o que impossibilita a delimitação do gênero da obra *O filho eterno*, sua obra mais biográfica, discussão levantada no primeiro capítulo. Por isso, na leitura do livro, somos tomados por um grande grau de indecidibilidade, visto que é impossível saber o que é invenção e o que é real, onde uma e outra instância começa e termina.

Já falamos neste presente trabalho sobre a epígrafe de Thomas Bernhard que abre *O filho eterno*: "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". Sobre ela, acreditamos que tenha sido escolhida por Tezza para confirmar seus pressupostos teóricos, os quais ele acredita que sejam a condição da escrita literária. Neste sentido, antes mesmo que a leitura se inicie, o valor de verdade é posto em xeque, apresentando a impossibilidade de um registro absolutamente verdadeiro, puro. Essa concepção encontramos

também em *O espírito da prosa*, em que o passado é visto como impossível de se reproduzir originalmente, já que sua evocação pelo escritor cria uma nova realidade:

> E a experiência – bem, a experiência é irremediavelmente, tragicamente intransferível, a menos que se metamorfoseie em outra coisa, destacando-se para sempre do evento da vida e daquele que a viveu. Estamos condenados à nossa experiência, que não se redime. Podemos no máximo evocá-la, mas todo desejo de reprodução, esse impulso infantil, estará condenado ao fracasso. A evocação tem de criar o seu próprio sentido, que é um novo acontecimento - é o instante presente redivivo, um evento inédito que nasce sobre as ruínas do passado. Às vezes nos esquecemos deste dado simples: *o ato de escrever é um evento, não uma reprodução*. (TEZZA, 2012, p. 40, grifo do autor).

Como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, Cristovão Tezza tem Mikhail Bakhtin como sua referência essencial e se utiliza das teorias literárias do estudioso russo para contestar as interpretações biográficas em *O filho eterno* e afirmar o pacto romanesco estabelecido no romance. A impossibilidade de autor e narrador serem as mesmas entidades é um dos aspectos desenvolvidos pelo escritor em sua autobiografia, marcando, mais uma vez, a diferença existente entre as esferas biográfica e ficcional:

> [...] não fazendo parte do evento direto da vida, a prosa romanesca é uma experiência linguística que já nasce dupla – há sempre um narrador sobre um narrador: a linguagem é comentada por uma outra linguagem, e ambas estão inextricavelmente contidas no instante presente de seu enunciado. Dizendo com simplicidade: se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas e enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta da verdade) (TEZZA, 2012, p. 15).
> Nessa guerra de linguagens, percebe-se desde já que um não romance pode conter partes romanescas, e um romance pode conter partes de não romance, para colocar as coisas de forma simples. (TEZZA, 2012, p. 16).

Essa mesma ideia Tezza afirma também em *O filho eterno*, defendendo que a escrita romanesca destrói o autor porque o transforma e o recria: "a vida e a escrita, entidades diferentes que devem manter uma relação respeitosa e não muito íntima. Só sou interessante se me transformo em escrita, o que me destrói sem deixar rasto, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito" (TEZZA, 2007, p. 194).

Desta forma, os pressupostos teóricos de Bakhtin são a salvaguarda de Cristovão Tezza, no sentido de que livram o romance de explicações biográficas e o reconhecem como gênero híbrido, capaz de abarcar diversos discursos. Sendo assim "o romance carrega outros discursos sem se confundir com eles (o que equivale a dizer, sem ser lido *como* eles, o que é ainda mais importante)" (GRACIANO, 2013, p. 137, grifo do autor).

Assim, é possível afirmar que uma autobiografia pode conter índices ficcionais, assim como um romance, gênero híbrido por excelência, pode distribuir elementos biográficos em seu tecido narrativo. Ou seja, quando há testemunho, pode haver ficção, do mesmo jeito que uma ficção pode ser baseada em fatos reais. Diante disso, fazer da própria história de vida matéria-prima para a ficção significa falar de si por meio de um outro que surge com a escrita romanesca, em uma espécie de duplo de si mesmo. Sobre isso, Cristovão Tezza escreve em sua autobiografia de formação que:

> 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. (TEZZA, 2012, p. 60-61).

Neste sentido, pode-se afirmar que Tezza promove a autonomia da linguagem e da obra de arte para defender a separação entre biografia e ficção, vida e arte, com o intuito de preservar o contrato de leitura que considera mais adequado em relação ao que escreve. De fato, o escritor investe na ambiguidade de seu discurso quando confunde, no romance em questão, os estatutos real e ficcional, visto que é possível identificar traços do autor por meio da máscara do narrador. Esse aspecto fica ainda mais em evidência com a publicação de *O espírito da prosa*, pois neste livro estão plasmados muitos acontecimentos narrados ficcionalmente em *O filho eterno*, unindo indiscutivelmente os dois discursos, mas claro que guardadas as devidas diferenças de gêneros e propostas, já que o mote central do romance é a história de um pai com seu filho *down*, e a autobiografia revisita os anos de formação do escritor, com o objetivo de examinar o que o levou a escrever, a entregar-se à atividade artística, revelando suas principais influências intelectuais e ideológicas.

Diante da explícita coincidência do discurso na autobiografia e no romance, concluímos que se trata do escritor que transita entre as esferas inventiva e real. Todavia, não deixamos de concordar com os pressupostos teóricos de Bakhtin, tão defendidos e discutidos por Cristovão Tezza, visto que acreditamos que o evento aberto da vida passa por um acabamento estético para adentrar o terreno da obra de arte, o que, inevitavelmente, transforma, recria e redimensiona os acontecimentos vividos. No entanto, nessa leitura comparada entre romance e autobiografia, é possível concluir que notoriamente Tezza estabelece discursos híbridos, impuros e incertos, dando a ver que é justamente no "limiar

biográfico-ficcional em que o autor lança seu gesto literário. Mais que isso, há um investimento nesse entre-lugar (...) os argumentos do personagem têm validade e manifestam indiretamente posições do escritor 'real'" (GRACIANO, 2013, p. 144).

Diante do exposto, pode-se afirmar que as duas obras se estabelecem como a construção da carreira do escritor, na medida em que no romance, entremeada à narração da aceitação de ser pai de um menino com a síndrome de Down, são resgatados momentos importantes da carreira literária do personagem-escritor, que, haja vista, possui trajetória similar ao relato da autobiografia tezziana. Do mesmo jeito, em *O espírito da prosa*, o escritor descortina suas influências literárias, intelectuais e ideológicas, trazendo à luz o nascimento da atividade artística em sua vida e os quadros que o formaram como escritor. Vimos que muitas situações da vida do personagem-escritor são narradas como ficcionais, em *O filho eterno*, e como reais em *O espírito da prosa*, mostrando que o escritor articula a construção da sua carreira entre o romance e a autobiografia.

3.3 **As reflexões sobre a memória em *O espírito da prosa***

Cristovão Tezza sabe que o trabalho de organizar suas memórias não é simples: "Sei que estou mexendo com muitas coisas ao mesmo tempo, que devem ser cuidadosamente desdobradas, mas preciso começar de alguma parte." (TEZZA, 2012, p. 19). As coisas de que ele fala são os estudos de Mikhail Bakhtin sobre linguagem e prosa romanesca, conceitos que o marcaram profundamente. Em 2003, Cristovão Tezza publicou um ensaio sobre Bakhtin, originalmente sua tese de doutorado na USP: "Entre a prosa e a poesia – Bakhtin e o formalismo russo". Tezza afirma que havia sido iluminado pelas frases do linguista russo e sua tarefa agora seria convencer que elas correspondem à realidade: "Vamos então a uma dessas frases, revista agora, simulando um leitor ingênuo, quase literal, a utopia de um leitor inocente de primeira viagem:..." (TEZZA, 2012, p. 19). É importante apontar como Tezza, já no início de seu relato autobiográfico, assume o caráter construtor da memória, no sentido de a narração do passado, como já visto, não ser uma reprodução dos acontecimentos vividos, mas uma reconstituição que necessariamente cria um novo evento: "para que a afirmação de Bakthin fosse verdadeira, eu pensava (lembrando agora, ou reconstituindo o que eu pensava – não é mais a mesma coisa)" (TEZZA, 2012, p. 19). E, tendo noção de que não conseguiria esgotar nessa autobiografia toda a teoria bakthiniana, Tezza acrescenta: "Como frisei, existem muito mais coisas em jogo aqui, mas, propositalmente, ao reconstituir o sótão da minha

infância teórica, eliminei a terminologia mais técnica do mundo bakhtiniano." (TEZZA, 2012, p. 20).

Tocamos em um ponto fundamental das autobiografias: o fato de que lembrar é uma forma de (re)construir, elaborar o passado, pois quem constrói o passado é outro, a partir do presente, juntando as experiências adquiridas. Remetemos aqui à teoria psicossocial sobre a memória de Maurice Halbwachs, conforme apresentada por Ecléa Bosi, no capítulo "Memória-sonho e memória-trabalho", em *Memória e sociedade: lembranças de velhos*:

> O caráter livre, espontâneo, quase onírico da memória é, segundo Halbwachs, excepcional. Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se é assim, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, "tal como foi", e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1994, p. 55).

O pensamento de Halbwachs encontra eco em *O espírito da prosa*, quando, no capítulo 7, Tezza esclarece: "Tenho uma memória apenas fragmentária da minha infância, provavelmente dirigida pelos interesses do adulto que escolhe suas lembranças ao sabor de suas secretas preferências" (TEZZA, 2012, p. 33).

Estamos diante do autobiógrafo Cristovão Tezza ciente dos problemas de recuperação de suas memórias, das incertezas e da distância em relação a seu passado. Ele sabe que é árdua a sua tarefa e em muitos momentos faz uso do recurso da metamemória, refletindo sobre o próprio ato de escrita memorialista. Por exemplo, ao explicar o apagamento do "espírito da prosa", nos anos 1970, subjugado à voz centralizadora da universidade, Tezza abre um parêntese para refletir sobre o seu ato memorialista:

> (Parêntese: tudo isso que digo, digo agora, com o conforto da distância, tentando entender; naqueles anos, minha reação era apenas instintiva, sem nenhuma formulação específica além de uma ou outra chave argumentativa absorvida lealmente do mestre, que, em seus projetos, cada vez mais passava da racionalidade estética para a busca de uma iluminação mística. A noção de que a nossa literatura estava antes se apagando do que se renovando só me ocorre neste momento.) (TEZZA, 2012, p. 98-99).

Em outro momento, Tezza nos confirma a ideia de que não é a vida que organiza a autobiografia, mas sim a autobiografia que organiza a vida, isto é, uma narrativa, cuja unidade é dada por aquele que conta. Mas como dar unidade a essas imagens? Para Helmut Galle,

> [...] a unidade da narração autobiográfica, consequentemente, não é dada, mas constantemente 'construída' pelo sujeito por meio dos acontecimentos vividos e lembrados. Esta unidade construída e, por outro lado, precária, não é fútil nem ilusória, pois é exatamente desta forma que a integridade ética do sujeito pode ser alcançada. (GALLE, 2006, p. 71-72).

Na narrativa autobiográfica, o autor se empenharia em criar uma coerência no caos das ocorrências da vida e, através da narração, tentaria manter a unidade dos elementos discrepantes e dos traços contraditórios. Pode-se afirmar, portanto, que o texto é que organiza a vida, de modo que a unidade desta é dada pelo autor no momento em que ele escreve. Cristovão Tezza tem consciência disso, como nos comprova quando comenta sobre suas intransigências miúdas e obsessivas, "recusando tudo que fosse 'típico' do meu tempo. (Mas o típico que eu vejo agora em mim mesmo aos 16 anos é uma noção de hoje, não daqueles primeiros anos...)" (TEZZA, 2012, p. 81). Tal observação também se confirma quando o autobiógrafo comenta seu sentimento de inadequação, que o levara à recusa de entrar para a universidade e o fizera ser relojoeiro, quando a profissão em si já começava a desaparecer.

> O irracionalismo que vejo em mim mesmo naquele tempo tão curto, dos 16 aos 25 anos, e ainda prosseguindo por uma década adiante com seu rastro teimoso a deixar pegadas por onde eu andasse, hoje me provoca uma risada saborosa: visto daqui (mas talvez só daqui), aquele estado de espírito era de fato engraçado. De qualquer forma, relembro dois aspectos que hoje valorizo, por contrabalançarem o que aquele tempo teria de negativo para a minha vida, se é que cálculos assim fazem sentido (não fazem, porque o poeta está certo: o tempo é irredimível; podemos apenas, pela memória, criar um novo evento, como este livro). (TEZZA, 2012, p. 73).

Percebe-se como as lembranças do jovem Cristovão Tezza se organizam de duas maneiras: tanto se agrupando em torno de sua pessoa, que as vê de seu ponto de vista (memória individual), como se distribuindo dentro de um grupo (memória coletiva). Neste aspecto, Halbwachs esclarece que o indivíduo participaria desses dois tipos de memórias:

> Por um lado, suas lembranças teriam lugar no contexto de sua personalidade ou de sua vida pessoal – as mesmas que lhes são comuns com outras que só seriam vistas por ele apenas no aspecto que o interessa enquanto se distingue dos outros. Por outro lado, em certos momentos, ele seria capaz de se comportar simplesmente como membro de um grupo que contribui para evocar e manter lembranças impessoais, na medida em que estas interessam ao grupo. Se essas duas memórias se interpenetram com frequência, especialmente se a memória individual, para confirmar algumas de suas lembranças, para torná-las mais exatas, e até mesmo para preencher algumas de

> suas lacunas, pode se apoiar na memória coletiva, nela se deslocar e se confundir com ela em alguns momentos, nem por isso deixará de seguir seu próprio caminho, e toda essa contribuição de fora é assimilada e progressivamente incorporada à sua substância. (HALBWACHS, 2006, p. 71).

Examinando essas duas memórias na autobiografia que analisamos, percebemos que Cristovão Tezza está ciente da sua função de reconstruir o passado auxiliado por testemunhos de outros, alguns conceitos adquiridos, influência familiar, suas leituras:

> Nessa tentativa de mergulhar no espírito da prosa, vou falar de mim mesmo, um pouco de minha geração e outro tanto da literatura que me formou e daquela que hoje me interessa. No pacote certamente vão entrar as características muito específicas do Brasil, da cultura que partilho e da língua que eu falo. (TEZZA, 2012, p. 31).

Desta forma, fica patente que Tezza faz uso da memória pessoal, da memória social e da memória-sonho, enriquecendo suas lembranças com contribuições de fora, que, depois de tomarem raízes e terem encontrado seu lugar, não se distinguem mais de outras lembranças. Então, tentando explicar o escritor arisco que tem diante de si – ele mesmo –, expõe um acontecimento (a cena da morte do pai) que remete à memória dos outros; fato que só consegue explicar (ou recriar) através do testemunho dos que estiveram envolvidos diretamente e da consulta ao atestado de óbito.

> Mas a biografia também é determinante, vivemos a vida sob a angústia biográfica, o limite insuportável de nossa liberdade, e aí encontro um primeiro tropeço metafísico, no meu caso de motivação bastante concreta: a morte do pai, pouco antes dos meus 7 anos. De tudo que me contaram, das mil vezes em que eu ouvi a história (eu não estava lá), compus a seguinte imagem, que me vem à cabeça como a breve cena de um velho e riscado filme em preto e branco, as imagens fugidias, as manchas de fungo – posso até ouvir o clássico barulhinho do velho projetor girando a bobina na sala escura: meu pai tomou um cafezinho na praça central da pequena cidade, montou na lambreta que ele havia comprado havia poucos meses (em que ele aprendeu a se equilibrar apenas aos 40 anos, e houve acidentes intermediários – lembro nitidamente, agora como uma fotografia colorida, de ele chegar em casa à noite e abrir a porta da cozinha com o rosto ferido – esparadrapo, manchas vermelhas de sangue e mercurocromo –, depois de uma queda sem importância; e lembro de uma observação irônica da minha mãe, pondo uma panela na mesa, sobre os talentos do novo piloto), avançou lento para dobrar uma esquina, talvez olhando para a própria mão que acelerava cautelosa; e encontrou uma Kombi também lenta; voou e caiu de cabeça na quina da calçada. O atestado de óbito dá como causa de morte, literalmente, "fratura cominitiva da abóbada craneana irradiada à base". (TEZZA, 2012, p. 54-5).

Neste sentido, nossas memórias são construídas também por memórias e relatos de outros, sendo, por vezes, impossível distinguir o que é realmente uma lembrança nossa ou um testemunho de alguém próximo que contribuiu para a reconstrução do nosso passado. Isso

ocorre porque a memória individual e a memória do grupo estão ligadas, e a memória individual é afetada pela memória do grupo. O trecho acima ilustra o seguinte conceito de Maurice Halwachs:

> [...] a lembrança é uma reconstrução do passado com a ajuda de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada. Claro, se pela memória somos remetidos ao contato direto com alguma de nossas antigas impressões, por definição a lembrança se distinguiria dessas ideias mais ou menos precisas que a nossa reflexão, auxiliada por narrativas, testemunhos e confidências dos outros, nos permite fazer de como teria sido o nosso passado. (HALBWACHS, 2006, p. 91).

Desta forma, pode-se considerar que, como em toda autobiografia, o escritor debruça-se sobre seu passado a fim de recriá-lo na escrita, já que as lembranças por si só não são confiáveis, devido à imprecisão da memória. Neste sentido, narrar o eu significa empreender sua transfiguração. Por esse motivo pode-se afirmar que todo autobiógrafo utiliza a imaginação como via de acesso para conhecer as possíveis verdades de sua vida, já que a fidelidade da lembrança acontece através da memória da juventude dirigida pelo olhar do adulto, ou seja, movido pelos interesses do sujeito do enunciado.

Sendo assim, é preciso considerar que o fato vivido quase sempre difere do fato narrado, pois os acontecimentos são filtrados pela consciência e intencionalidade de quem narra. Além disso, a distância temporal no gênero autobiográfico torna impossível a narração do relato tal como aconteceu. Desta forma, a apreensão da realidade é frágil, pois o acesso ao passado se dá pela memória, que, em sua condição, é falha, fragmentada e cheia de lacunas. O autobiógrafo, para preencher as lacunas da memória, utiliza a imaginação, o que pode dar ao texto colorações ficcionais.

Por fim, concluímos que, em sua autobiografia literária, Cristovão Tezza mostra durante toda a narrativa o trabalho de recuperação da memória, dando a ver que ali é sempre o olhar do adulto refletindo sobre o passado, o que acaba por criar um novo evento: “apesar de tudo, é preciso dizer: talvez seja apenas uma iludida criação da memória de quem chega aos 60 anos (e de que outro modo eu poderia saber dizer, se não pela memória reconstruída?)” (TEZZA, 2012, p. 136).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As escritas de si, em suas diversas modalidades, tornaram-se objeto de muitos estudos literários, dada a importância que o gênero vem adquirindo e a crescente produção autobiográfica na atualidade. Neste contexto, a atenção se volta para o entrelaçamento do ficcional ao real e o modo como cada autor ficcionaliza suas experiências.

Sob essa ótica de análise, identificamos em *O filho eterno* características que promovem extensa discussão e fornecem vasto material de pesquisa no âmbito desses estudos, na medida em que esta obra opera uma aproximação entre a esfera ficcional e a biográfica.

Vimos que o romance de maior sucesso de Tezza se constrói nos limites entre autobiografia e ficção, em uma escrita em que a lembrança parece ser o elemento condutor da narrativa, formando uma espécie de discurso ficcional memorialista. Ao lado de uma investigação aprofundada da obra em questão, também foram utilizadas na análise as diversas entrevistas que Cristovão Tezza concedeu aos mais variados veículos midiáticos.

Para analisar a questão da oscilação da obra entre as categorias de autobiografia e romance, foi indispensável recuperar os pressupostos de Philippe Lejeune, em seu clássico estudo *O pacto autobiográfico*.

Utilizando, como eixo de análise, suas fundamentações teóricas, chegou-se à conclusão que toda e qualquer intenção de considerar *O filho eterno* uma autobiografia é improfícua. É possível, no entanto, fazer uma leitura do romance como romance autobiográfico ou como autoficção, a depender de determinadas conceituações.

Diante do exposto, foi possível concluir que em *O filho eterno* não há a efetivação do pacto autobiográfico estabelecido por Philippe Lejeune, mas a obra apresenta diversas evidências que possibilitam a identificação entre protagonista e autor. Ou seja, ao mesmo tempo em que reconhecemos traços autobiográficos, a obra distribui diversos índices de ficcionalidade que desautorizam a identificação da obra como autobiografia. Assim, Tezza simula o pacto autobiográfico, ao mesmo tempo em que rompe com ele, pois há marcas no texto que indeterminam o contrato de leitura. Mas, se o pacto autobiográfico não pode ser estabelecido estritamente, também não é possível conceber o pacto romanesco sem fissuras, pois o leitor passa a "ler os romances não apenas como *ficções* remetendo a uma verdade da 'natureza humana', mas também como *fantasmas* reveladores de um indivíduo" (LEJEUNE, 2008, p. 43). Segundo Lejeune, esse aspecto origina um pacto intermediário, o pacto fantasmático, atribuído a obras em que a recepção é constantemente tensionada, impossibilitando definir a qual gênero literário pertencem.

Apesar da identificação de elementos biográficos no romance analisado, Cristovão Tezza recusa com veemência qualquer interpretação de seu livro pelo viés biográfico e espera uma leitura da obra que minimize o peso de qualquer evidência referencial. Constatamos que essa atitude do escritor de marcar com insistência que o protagonista do romance não é ele encontra eco nas teorias de Mikhail Bakhtin, sobre quem Tezza escreveu sua tese de doutorado. O teórico russo defende que durante a criação literária há uma cisão entre a voz que fala no romance e aquela que assina a obra, sendo, assim, impossível que autor e narrador sejam as mesmas entidades. Nesse contexto, vimos que o escritor encontrou na terceira pessoa a porta de entrada para a ficção, de modo que essa estratégia narrativa representou a aproximação do discurso ficcional.

Nesse sentido, a conclusão a que chegamos é que, tão improfícuo quanto procurar na literatura um espelhamento da vida real do autor, é também desvincular completamente o texto literário da vida, interpretando tudo somente como criação ficcional.

Em seguida, voltamos nosso olhar para a recorrência de personagens-escritores na obra tezziana, investigando quais as implicações dessa reincidência. Para empreender essa análise, foi necessário recorrer aos conceitos de metaficção e gesto literário, os quais nos serviram de alicerce para a melhor compreensão desse aspecto. Vimos que, quando um autor concebe personagens-escritores em uma prosa de ficção, inevitavelmente, esses personagens trarão consigo uma teorização sobre o fazer literário, expondo, no texto ficcional, as dificuldades, implicações e técnicas da escrita inventiva, como uma espécie de exercício reflexivo sobre o ato da escrita. Essas características são facilmente identificadas em diversas obras de Cristovão Tezza desenvolvidas no entorno das percepções de um personagem-escritor que evidencia o caráter problemático e problematizador da criação literária.

Por fim, fizemos uma leitura comparada entre o romance *O filho eterno* e a autobiografia literária *O espírito da prosa*, lendo as duas obras em conjunto, visto que reconhecemos a conexão existente entre ambas. Nesse sentido, a publicação da autobiografia de Cristovão Tezza funciona como um importante epitexto na leitura de *O filho eterno*, na medida em que possibilita, como já era de se esperar, a identificação, no romance, entre autor e personagem. Sendo assim, dada a semelhança de discursos, foi possível concluir que a autobiografia estabelece uma espécie de continuidade com o romance, no sentido de que ambas as obras representam a trajetória da formação de Cristovão Tezza enquanto escritor.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto In: _____. *Profanações*. Trad. e Apres. Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTUNES, Nara Maia. *Jogo de espelhos*: Borges e a teoria literária. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1982.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico:* dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

BARTHES, Roland. A morte do autor e Da obra ao texto In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo/ Campinas: Brasiliense/Ed. Da Unicamp, 1988. p. 65-78.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética* (a teoria do romance). 4. ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini, José Pereira Júnior, et al. São Paulo: UNESP, 1998.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
BERNARDO, Gustavo 2007. Disponível em: <http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio03.htm>. Acesso em: 02 fev. 2014.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade:* lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARNEIRO, Flávio. *No país do presente*: ficção brasileira no início do século XXI. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CHIARA, Ana e ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura Brasileira em foco:* o *eu* e suas figurações. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008.

DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos*: a atualidade da escrita de si. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.

FARIA, Zênia de. A metaficção revisitada: uma introdução. *Signótica*, v.24, n.1, p. 237-251, jan./jun. 2012.

_____. 2008. *Sobre a metaficção e outras estratégias narrativas em A Rainha Dos Cárceres Da Grécia*. Disponível em: http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simpósios/pdf/066/ZENIA_FARIA.pdf, Acesso em 02 fev 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho*. Autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: EdUerj, 2013.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Veja, 2001.

GALLE, Helmut. Elementos para uma nova abordagem da escritura autobiográfica. *Matraga*, Rio de Janeiro, ano 13, n.18, p. 64-91, 2006.

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

_____. *Autofiction*. Paris: Seuil, 2008.

GRACIANO, Igor Ximenes. *Literatura enquanto gesto.* O escritor-personagem na narrativa brasileira recente. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução, Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic Narrative:* the metafictional paradox. New York: Methuen, 1984.

_____. *Poética do pós-modernismo:* história, teoria e ficção. Revisão de Pedrina Farias e Marcos José de Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro:* o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

KOBS, Verônica Daniel. A metaficção e seus paradoxos: da desconstrução à reconstrução do mundo real/ficcional e das convenções literárias. *Scripta Uniandrade*, n.4, p. 27-43, 2006.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEPALUDIER, Laurent. Fonctionnement de la métatextualité: procedes métatextueles et processos cognitifs. In: _____ (Org.). *Metatextualité et métafiction:* théorie et analyses. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002. p. 25-38.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Roamance*. Lisboa, Editorial Presença, 1962.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: *Corpos escritos*. São Paulo: Editora Edusp; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25-41.

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

MORICONI, Italo. Circuitos contemporâneos do literário: indicações de pesquisa. *Gragoatá*, Niterói, n. 20, p. 147-163, 1. sem. 2006.

SÁ, Sérgio de. A reinvenção do escritor: literatura e *mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SANTIAGO, Silviano Santiago. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SOUZA, L.; ARCANJO, C. Cristovão Tezza: o eterno romancista. *Papangu* – Revista do Rio Grande do Norte, ano 5, n. 50, mar. 2008.

TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. 2 ed. Rio de Janeiro, Rocco, 2003.

_____. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

_____. *Breve espaço entre cor e sombra*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

_____. *Entrevista ao Portal Galego de Literatura*. 8 de novembro de 2008. Disponível em: <www.pglingua.org>. Acesso em: 17 mar 2014.

_____. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

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

_____. *O fantasma da infância*. 2 ed. Rio de Janeiro, Record, 2007.

_____. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*, Curitiba, n. 20, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <http://entreduasvistas.blogspot.com/2007/10/o-romancista-do-paran.html>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. Literatura e biografia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC – TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 9., 2008, São Paulo. *Anais*. São Paulo: USP, 2008.

_____. *Trapo*. 7 ed. Rio de Janeiro, Record, 2007. p. 63.

_____. *Uma noite em Curitiba*. Rio de Janeiro, Rocco, 1995.

TEZZA, Cristovão. Uma questão pessoal. *Gazeta do Povo*, Curitiba, ago. 2007, Caderno G. Entrevista concedida a Irinêo Netto. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_03_gazetadopovo05ago07.htm>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro, Record, 2010.

_____. Sobre o autor e o herói: um roteiro de leitura. In: FARACO, C. A.; CASTRO, G.; TEZZA, C. (Org.). *Diálogos com Bakthin*. Curitiba: Editora UFPR. 3. Ed, 2001. p. 282.

_____. 2007. Disponível em: <http://briguet.tipos.com.br/posts/2007/09/03/entrevista-cristovao-tezza>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/romancistas-contemporaneos-mascam-cliches/2101>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=49LT1cdm4ds>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. 2008. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/tag/cristovao-tezza/>. Acesso em: 17 mar. 2014.

_____. 2011. Disponível em: <http://livrada.com.br/tag/donetti/>. Acesso em: 17 mar. 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. Escrita ao rés do chão: quanto vale a literatura do presente? In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE LETRAS E LINGUÍSTICA, 2., 2009, Uberlândia. *Anais.* Uberlândia: [s.n.], 2009.

_____. O retorno do autor: relatos de e sobre escritores contemporâneos. In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (Org.). *Paisagens ficcionais*: perspectivas entre o eu e o outro. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. A invenção de si na escrita contemporânea. In: JOBIM, José Luís; PELOSO, Silviano (Org.). *Identidade e literatura*. Rio de Janeiro: Casa Doze Edições; Instituto de Letras da UERJ; Roma: Universidade de Roma La Sapienza, 2006. p. 11-24.

_____. Ficção e realidade na literatura brasileira contemporânea: fronteiras. *Gragoatá*, Niterói, v.9, n.16, p. 133-42, jan./jun. 2004.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

WAUGH, Patricia. What is Metafiction and Why are they saying such awful things about it? In: CURRIE, Mark (Org.). *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. London: Methuen, 1984. p. 39-54.