



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

Gracieli de Brida

O FILHO ETERNO, DE CRISTOVÃO TEZZA, E MARCAS AUTOBIOGRÁFICAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em Letras na área de História da Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Rolando Souza
Data da defesa: 10 de setembro de 2012

Instituição depositária:
Sistema de Bibliotecas – SIB
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Rio Grande, setembro de 2012

Agradecimentos

Agradecer. Sempre é preciso agradecer, pois nada conquistamos sozinhos, sempre há, pelo menos, uma mão que nos incentiva a seguir a diante. E isso também vale para o árduo caminho do conhecimento.

Em ordem de ocorrência:

A Deus, que sempre guiou os meus passos.

Ao professor Artur Emilio Alarcon Vaz, que me apresentou *O filho eterno*, quando me ajudava a entrar em outro programa de pós-graduação.

Ao programa REUNI, que financiou minha pesquisa e me deu todas as ferramentas para executá-la da melhor forma possível, pois nada melhor do que contar com um “apoio” mensal que nos permite mergulhar a fundo no trabalho, sem se preocupar com a indagação que assola muitos mestrandos: “como vou me sustentar nesses dois anos?”.

À professora Eloína Prati dos Santos, que mesmo sem saber, com suas aulas brilhantes na disciplina Literatura de Expressão Feminina, me ajudou a entender que é preciso romper com o cânone literário, pesquisando também sobre obras que não compõem aquele modelo clássico que quase sempre é estudado. E assim me fez decidir de vez pelo *O filho eterno* como pesquisa nesse programa de pós-graduação. Sem falar que me proporcionou descobrir as maravilhas da teoria feminista e da literatura feminina.

À minha orientadora, professora Raquel Rolando Souza, que ao aceitar orientar o meu projeto de pesquisa, muitas vezes confundiu minha cabeça com tanta teoria, me deixando mais perdida a cada orientação, mas hoje percebo que ao me perder na verdade eu estava me encontrando.

À professora Luciana Paiva Coronel, que sempre ao encontrar um recorte nos jornais ou revistas sobre o autor Cristovão Tezza e/ou sobre *O filho eterno* não pensava duas vezes em guardá-los para mim. Sem palavras a essa generosidade que ultrapassa esse simples gesto.

Ao meu namorado Luís Felipe, que enxugou muitas lágrimas e me motivou a seguir a diante quando a vontade era apagar todas as linhas inseguras que havia escrito.

À minha mãe, Marli; e minhas irmãs, Francieli, Roberta e Rafaela, por compreenderem as horas trancadas no quarto, respeitando meu momento de trabalho.

Enfim, a todos os meus amigos, que de alguma forma contribuíram para a concretização desse momento, seja nas palavras de incentivo “É assim mesmo, vais conseguir!”, ou com outras escolhas semânticas que também demonstram uma forma de incentivo, “Não dá para falar de outra coisa?!”.
A todos, o meu sincero muito obrigada!

“O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.
E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.
E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.”

Autopsicografia, Fernando Pessoa

“Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor percebeu logo – 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 rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito. Ninguém descobrirá nada, ele enfim sonha, oculto em algum refúgio da infância.”

O filho eterno, Cristovão Tezza

“O autor de ‘O Filho Eterno’ se enquadra na categoria dos que falam de si próprios na terceira pessoa por outro motivo: o excesso de pudor na hora de subir à ribalta para se expor aos olhos do público. É compreensível. O fato de a narração ser feita na terceira pessoa é, provavelmente, o único detalhe que impede ‘O Filho Eterno’ de se enquadrar na categoria de autobiografia. Resta o ‘problema’ literário criado por ‘O Filho Eterno’: a partir de que momento uma narrativa amparada em fatos deixa de ser uma autobiografia para se transformar em ‘romance’? É tudo uma questão de primeira ou terceira pessoa? Estudantes de Letras, se é que existem, mãos à obra!”

O Continente, Geneton Moraes Neto

Resumo

Esta dissertação busca discutir o romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza. Propõe-se uma leitura com base nas teorias sobre a narrativa autobiográfica objetivando avaliar que o romance pode ser lido também como uma escrita autobiográfica, além de contribuir para uma maior compreensão dessas produções e para o seu fortalecimento como criações literárias. Desse modo, *O filho eterno* será investigado a partir de dois aspectos centralizadores: primeiro, a ruptura às teorias propostas por Philippe Lejeune e o pacto de leitura, averiguando o pacto autobiográfico, o pacto romanesco e o pacto fantasmático; e segundo, a formulação de uma estrutura autobiográfica que ultrapassa as medidas do institucionalizado narrador autodiegético, entrelaçada pelo tempo, a memória e a história.

Palavras-chave: Autobiografia. Literatura Contemporânea. Ficção.

Resumen

Esta tesis analiza la novela *El hijo eterno*, de Cristovão Tezza. Se propone una lectura basada en las teorías sobre el relato autobiográfico con la finalidad de evaluarla como una novela que también puede ser leída como una escritura autobiográfica, además de contribuir a una mayor comprensión de estas producciones y para fortalecerlas como creaciones literarias. Por lo tanto, *El hijo eterno* será investigado a partir de dos aspectos centralizadores: primero, la ruptura de las teorías propuestas por Philippe Lejeune y el pacto de lectura, mediante el examen del pacto autobiográfico, el pacto novelesco y el pacto fantástico, y segundo, la formulación de una estructura autobiográfica que va más allá de las medidas del institucionalizado narrador autodiegético, entrelazada por el tiempo, la memoria y la historia.

Palabras clave: Autobiografía. Literatura Contemporánea. Ficción.

Sumário

Introdução	07
1 <i>O Filho eterno: rompendo barreiras teóricas</i>	13
1.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico	15
1.2 Os pares “verdade <i>versus</i> mentira” e “realidade <i>versus</i> ficção” transpostos na dicotomia “verdade <i>versus</i> ficção”	18
1.3 <i>O filho eterno</i>	23
1.4 O pacto de leitura.....	31
2 A estruturação tripartida: tempo, memória e história	35
2.1 O tempo: o primeiro elemento	36
2.2 A memória: o segundo elemento	49
2.3 A história: o terceiro elemento	64
Considerações finais	77
Referências	82
Anexo - Entrevista do escritor Cristovão Tezza concedida à autora deste trabalho	92

INTRODUÇÃO

“Às vezes, tem a viva sensação de que é escrito pelo que escreve, como se suas palavras soubessem mais que ele próprio.”

O filho eterno, Cristovão Tezza

Cristovão Tezza é um dos autores contemporâneos que mais vem ganhando destaque no cenário da literatura brasileira. Embora suas primeiras produções datem do final dos anos 70 como, por exemplo, o romance juvenil *Gran circo das Américas* (1979), é a partir de 1988 com o romance *Trapo* que seu nome passa a ganhar certo prestígio da crítica literária.

Natural de Lages, Santa Catarina, mas erradicado há muitos anos em Curitiba, Paraná, Cristovão Tezza prega-se como um autêntico curitibano. E é a Curitiba cosmopolita que serve como espaço para a maioria de seus romances, sendo, inclusive, título de uma de suas obras, *Uma noite em Curitiba* (1995), que conta a história turbulenta entre o professor Frederico Rennon e a atriz Sara Donovan.

Assim que se estabeleceu na capital paranaense, ainda jovem, o autor dedicou-se às artes, participando de peças de teatro, promovidas pela companhia de Wilson Galvão do Rio Appa – Centro Capela de Artes Populares (CECAP) –, conhecido escritor e diretor do Paraná, com quem ele manteve uma sólida amizade. Já adulto, Tezza decidiu-se pelo magistério, formando-se em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR) e fazendo especialização em Literatura Brasileira e mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Sua tese tornou-se um livro, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003), sendo de notável reconhecimento no meio acadêmico.

Desde 1986 o autor destinou-se ao ensino da língua portuguesa e da linguística na UFPR, mas seu grande desejo era dedicar-se integralmente à literatura. E isso foi possível em 2009, quando ele, colhendo ainda os frutos do seu mais prestigiado romance, *O filho eterno* (2007), demitiu-se da universidade para viver exclusivamente da literatura. Hoje vive de suas produções, bem como das consequências oriundas delas, como participações em feiras literárias, congressos,

palestras, entrevistas etc. Além disso, também é colunista semanal do jornal paranaense *Gazeta do Povo*.

As produções do escritor Cristovão Tezza são vastas. Ele tem em sua bagagem várias obras publicadas: doze romances, dois livros de contos, quatro livros não ficcionais – alguns escritos em parceria com o linguísta Carlos Alberto Faraco – e diversas participações em antologias. Embora o romance seja o seu gênero *a priori*, também se dedicou a escrever algumas peças de teatro. Em relação aos contos, o primeiro livro publicado foi *A cidade inventada* (1980), mas trinta e um anos depois o autor lançou a obra *Beatriz* (2011), que traz apenas dois contos inéditos, o restante compõe uma coletânea de outros textos seus. O livro faz referência a personagens do seu último romance, *Um erro emocional* (2010), no qual Beatriz e Paulo Donetti vivem fagulhas de um preterito caso amoroso.

Alguns de seus livros ganharam prêmios literários de reconhecimento nacional, como *Breve espaço entre cor e sombra* (1998) – Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, melhor romance de 1998 – e *O fotógrafo* (2004) – Prêmio da Academia Brasileira de Letras, melhor romance de 2004, e Prêmio Revista Bravo!, melhor obra de 2004. Secundariamente, mas não menos importante, Tezza ganhou a bolsa *Vitae* para escrever *A suavidade do vento* (1991) e *Uma noite em Curitiba* (1995), sendo este último escrito em duas partes, uma menor em 1994 no Brasil e a outra como escritor-residente pela *Ludig House Foundation* em Nova Iorque em fevereiro e março de 1995. No entanto, nenhuma obra se equiparou a *O filho eterno*, que angariou os principais prêmios literários do Brasil¹ e que é objeto de estudo desta dissertação.

Superficialmente o romance conta a história de um professor e escritor que tem sua vida abalada pelo nascimento do primogênito portador da síndrome de Down, em uma época cujos estudos e recursos sobre a doença eram limitados, tanto que o adjetivo “mongolismo” era usado para denominar os portadores da trissomia do cromossomo 21, como é conhecida cientificamente. A história também faz um retrospecto na vida do pai, que não é nomeado, evidenciando os acontecimentos mais singulares da sua história pessoal.

¹ Prêmio APCA – Associação Paulista dos Críticos de Arte – melhor romance 2007; Prêmio Faz Diferença – O Globo 2008; Prêmio Bravo! 2008; Prêmio Jabuti – melhor romance 2008; Prêmio São Paulo de Literatura – melhor livro do ano 2008; Prêmio Portugal Telecom 2008; Prêmio Zaffari & Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo – Melhor livro do biênio 2007/2008; Prêmio Charles Brisset, melhor livro de 2009, concedido à edição francesa (*Le fils du Printemps*) pela Associação Francesa de Psiquiatria; e Finalista do Prêmio Internacional IMPAC-DUBLIN de literatura, 2012.

Segundo a crítica, o que torna *O filho eterno* uma grande obra e merecedora de todos os prêmios que arrecadou é a técnica aprimorada de seu autor, que permite uma abordagem sobre um tema tão delicado como é o da criança especial sem pieguice, pois, em muitos momentos, é perceptível uma crueldade latente quando são descritos os pensamentos e os sentimentos do pai em relação ao fato. Além disso, a mesma revela um amadurecimento literário do autor, configurando-se como um de seus melhores romances.

É importante mencionar que Caibar Pereira Magalhães Júnior (2010) afirma que três livros contribuíram para dar moldura ao romance *O filho eterno*, são eles: *Nascer duas vezes* (2002), do italiano Giuseppe Pontiggia; *Uma questão pessoal* (2003), do japonês Oe Kenzaburo; e *Juventude* (2005), do sul-africano J. M. Coetzee. Ao lê-los é inevitável não fazer uma associação ao romance de Tezza, pois tanto o livro de Pontiggia quanto o de Kenzaburo, apresentam como protagonistas professores cujos filhos nasceram com alguma anomalia. No caso do primeiro, uma deficiência física, tetraparesia espástica distônica; e, no segundo, uma hérnia cerebral.

Em relação ao romance de Coetzee, que se apresenta como uma trilogia autobiográfica, no qual o autor passa sua vida a limpo por meio do romance autobiográfico, fazendo parte também os livros *Infância* e *Verão*, Tezza afirmou abertamente que *Juventude* chamou sua atenção pelo fato de o autor falar de sua própria vida por meio da terceira pessoa, possibilitando com isso certo distanciamento. E essa também foi a escolha narrativa de Cristovão Tezza no romance em questão. É válido ressaltar que o escritor sul-africano, bem como sua trilogia, são predileções do escritor brasileiro, destinando a elas uma resenha elogiosa publicada na Folha de São Paulo, quando ainda era colunista do meio de comunicação².

A definição de Tezza sobre a escrita de Coetzee muito se assemelha à própria escrita de *O filho eterno*. Talvez por isso, o escritor brasileiro tenha identificando-se com o estilo narrativo do sul-africano.

Sim, em Coetzee tudo é pesado, depressivo e sem remissão. E é por isso que seus fantasmas precisam da literatura para virem à tona, como se só

² Cf. TEZZA, Cristovão. *Inaptidão para a felicidade*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/757428-leia-critica-sobre-a-trilogia-autobiografica-do-sul-africano-coetzee.shtml>>. Acesso em: 5 jan. 2012.

por meio dela se tornassem suportáveis. Ao falar de si mesmo, ele parece dizer que a ficção é a única linguagem capaz de iluminar a vida pessoal mantendo-a permanentemente difusa. A desconcertante ironia de Coetzee, desenhada pela simplicidade cartesiana de sua frase, dá uma leveza extraordinária ao mundo sombrio que relata. Um mundo no qual, mesmo a contragosto, pelo poder da palavra, o leitor acaba por se sentir em casa (TEZZA, 2010, s/p).

O que acontece é que *O filho eterno* também apresenta uma textura autobiográfica, pois a história do pai da diegese é exatamente a mesma do escritor. Assim, Tezza também encontrou na terceira pessoa, o que em princípio atribuiu o caráter ficcional ao seu romance, a maneira mais segura de extravasar seus fantasmas, revelando sentimentos e pensamentos que talvez não fossem possíveis serem escritos na primeira pessoa devido à crueldade e à transparência do que é revelado.

O filho eterno, em algum momento, dialoga com cada um desses romances, seja, por exemplo, no desejo de morte do filho, como em *Uma questão pessoal*; na descrição do preconceito que a criança encontra na escola, caso de *Nascer duas vezes*; ou na escolha da voz narrativa a contar a história, perceptível em *Juventude*. Todavia, a grande semelhança entre essas obras e o romance de Tezza está no fato de todas apresentarem um recorte autobiográfico, isto é, em um grau maior ou menor de correspondência os quatro livros são escritos a partir da experiência pessoal dos seus autores com a deficiência de seus filhos ou com a descoberta da literatura em suas vidas.

Em *O filho eterno* a voz narrativa apresenta-se na terceira pessoa, heterodiegética, e o personagem principal não é nomeado. E este dado suscita questões teóricas relativas à narrativa autobiográfica que são alvo desta dissertação.

No primeiro capítulo desta pesquisa – “*O filho eterno: rompendo barreiras teóricas*” – será mostrado que a obra apresenta uma ruptura às teorias de Philippe Lejeune, bem como apresenta uma vinculação ao pacto fantasmático, que seria uma mescla de todos os outros pactos. Nessa perspectiva, serão abordados o pacto autobiográfico, o pacto fantasmático, o pacto romanesco e o pacto zero.

No segundo capítulo – “A estruturação tripartida: tempo, memória e história” – será mostrado que as teorias de Philippe Lejeune não são o único atestado da escrita autobiográfica, pois o diálogo que a obra estabelece com esses três elementos que se interligam – o tempo, a memória e a história –, corroboram para uma leitura autobiográfica de *O filho eterno*. Isso é possível, pois o tempo é o

veículo no qual o autobiógrafo transita, a memória propicia o resgate do fato obscurecido no passado e a história é a matéria viva que se formou a partir das vivências do autobiógrafo (SOUZA, 2002, p. 175).

Desse modo, sobre o primeiro elemento (SOUZA, 2002, p. 145), a escrita autobiográfica elabora-se a partir de uma intenção de resgate do tempo pretérito. Nesse mergulho ao passado, cria-se uma duplicidade do ser, em termos de narração, eu-atual, o narrador que se conta, e eu-do-passado, personagem principal que compõe o universo diegético da obra.

O filho eterno é construído em cima de um resgate do passado. O eu-atual, que tem uma afetividade sólida com o filho Felipe, escreve para entender e se sobrepor ao eu-do-passado, que tinha dificuldades com o filho Down. Este encontro proporciona que acontecimentos do passado sejam revividos para que sejam resolvidos do momento da escrita, mesmo que a escrita autobiográfica não objetive ser um meio terapêutico, mas apenas um exercício de escrita.

Já em relação à memória, é ela que fornece o elemento literário, ou seja, é a fonte da narrativa. Em seu ensaio “Memória e imaginário”, Raquel Souza (2010) chama atenção para o fato de que a memória é imaginação, pois a beleza dela está justamente na sua capacidade de ficcionalmente tornar presentes as imagens passadas, entretanto, sem confundir imaginação com mentira. Sendo assim, o que impulsiona a memória não são os fatos pretéritos, mas os sentimentos que foram vivenciados.

Nesse sentido, *O filho eterno* é construído a partir da experiência vivida pelo autor Cristovão Tezza com o nascimento do primeiro filho, portador da síndrome de Down, e é preciso a memória para reviver esse fato, compreendê-lo e superá-lo. Então, a narrativa busca resgatar o tempo pretérito e a memória é fonte para isso.

E, por fim, quanto à história, o gênero autobiográfico em qualquer de suas cristalizações sempre trará à tona uma visão pessoalizada da história, pois seu fundamento é, na essência, uma escrita que sempre se realiza através de um processo narrativo feito pela própria pessoa que a viveu (SOUZA, 2002, p. 167). Ou seja, o que está em questão é o resgate da história em um nível individual, sendo o tempo a matéria para isso.

Em *O filho eterno*, o resgate da história é feito a partir da visão do pai, sendo apenas um foco do fato em si. Dentro dessa perspectiva interage o conceito de

ficcionalidade, bem como as fronteiras entre verdade e mentira e entre verdade e verossimilhança.

Para concluir este trabalho de pesquisa, em anexo, será apresentada uma entrevista feita com o autor em julho de 2011, em Curitiba. Essa entrevista foi mais uma etapa da pesquisa objetivando conversar pessoalmente com o autor sobre suas obras, sobre *O filho eterno* e também sobre as curiosidades de uma leitora instigada diante de suas produções. É possível perceber, às vezes, um duelo: a curiosidade de uma leitora ingênua e deslumbrada diante do seu autor favorito *versus* a pesquisadora diante do seu objeto de estudo. De qualquer forma, foi uma experiência válida não só para este estudo, mas também pessoalmente, a qual merece ser compartilhada.

Esta dissertação busca apresentar mais um olhar sobre a riqueza literária que compõe essa obra de Cristovão Tezza, já que é possível, a partir dela, refutar conceitos sobre a narrativa autobiográfica, configurando-os para a contemporaneidade, pois, em primeiro lugar, é preciso compreender que a literatura é uma arte em constante mobilidade. Sendo assim, não é possível enquadrá-la em modelos categoricamente fixados, mas repensar o conceito de autobiografia, por exemplo, para atender a toda uma vastidão de produções.

A partir das reflexões e teorias brevemente apresentadas nessa introdução, buscar-se-á estabelecer as marcas autobiográficas de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, mostrando, por meio de dois aspectos centralizadores, que, em primeiro lugar, mesmo havendo uma ruptura com as considerações de Philippe Lejeune a autobiografia acontece; e, em segundo, que as relações que a obra estabelece com o tempo, a memória e a história também são indícios da escrita autobiográfica.

1 O FILHO ETERNO: ROMPENDO BARREIRAS TEÓRICAS

“É evidente que sempre tive vontade de escrever um romance, com traços autobiográficos. Um belo projeto, mesmo que não se realize nunca. Uma espécie de vida passada a limpo, reescrita, revisada, sistematizada.”

Trapo, Cristovão Tezza

A narrativa autobiográfica é composto por narrativas introspectivas que têm como núcleo as divagações do *eu* como, por exemplo, o diário, a confissão, a memória, o autorretrato, o romance autobiográfico e a autobiografia. Essas produções, que talvez sejam as que mais se aproximam dos leitores, pois falam de um *eu* que desnuda sua vida diante deles, estão conquistando um espaço cada vez maior no que concerne à sua prática e seu estudo.

No século XVIII e XIX a escrita autobiográfica³ era publicada principalmente por grandes escritores, como Roland Barthes, com *Roland Barthes par Roland Barthes*, e Jean-Jacques Rousseau, com *As confissões*. Porém, hoje, há uma tendência à produção desse gênero literário por outros segmentos da sociedade, caso de camponeses e operários, como evidencia o crítico Philippe Lejeune (2008) no ensaio *A autobiografia dos que não escrevem*⁴.

Essa motivação é impulsionada pelo intrínseco desejo de transcendência à morte que permeia a narrativa autobiográfica, com exceção do diário, pois o autobiógrafo sente necessidade de passar sua vida a limpo, cristalizando-a nas páginas da literatura. Isso geralmente é levado a cabo na terceira idade, quando o autor está, pelo menos teoricamente, próximo da morte, já que, com o passar do tempo o indivíduo torna-se cada vez mais intimista e o exercício da escrita, impulsionado pelo ímpeto da rememoração, objetiva registrar a história da vida como forma de driblar a figura da morte, a materialidade do corpo físico.

Por outro lado, em relação à crítica literária, também no campo acadêmico o gênero vem conquistando seu espaço. São inúmeros os ensaios, dissertações e teses que discutem o tema, bem como as fronteiras que o perpassam. No que

³ Como escrita autobiográfica entende-se as produções vinculadas à narrativa autobiográfica.

⁴ Ver LEJEUNE, Philippe. *A autobiografia dos que não escrevem*. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet* / Jovita Maria Gerheim Noronha (org.). Belo Horizonte: UFMG, 2008. p. 113-191.

concerne ao Brasil, a grande gama de produções sobre o gênero vem suprimindo o antigo senso comum de que a escrita autobiográfica, principalmente a autobiografia, reduzia-se a um simples depoimento pessoal. Essa equivocada afirmação desacreditava o gênero e impedia o seu fortalecimento como criação literária.

Já no que tange à autobiografia, gênero esquecido durante muito tempo do cânone literário, pode-se constatar que nunca se publicou tanto como na contemporaneidade, sejam textos de grandes escritores ou, em um campo mais comercial, de artistas televisivos. Não obstante a isso, também há um sem número de romances considerados autobiográficos ou produções que mesclam o elemento autobiográfico com a ficção, pelo menos é o que dizem muitos de seus autores.

Críticos como Georges Gusdorf e Jean Starobinski são importantes nomes vinculados aos estudos autobiográficos. No ensaio *Auto-bio-graphie*, Gusdorf destrincha o termo para melhor entendê-lo e compreende esse tipo de escritura do *eu* como a grafia do “auto” e do “bio”, ou seja, “auto” é a identidade, ou o *eu* consciente de si mesmo; “bio” é a trajetória vital, o percurso dessa identidade única e singular; e a “graphie” fixa a morada do ser, “fotografa” a existência. Para ele a autobiografia é renascimento, iniciativa que projeta as condições para uma eventual reconquista de si mesmo (MIRAUX, 2005, p. 13-14).

Já para Starobinski, o termo denota “la biografía de una persona hecha por ella misma” (STAROBINSKI apud MIRAUX, 2005, p.18), no entanto, além dessa sintética definição, é preciso a identidade entre o narrador e o herói da narrativa; narração em vez de descrição; e a noção de trajetória ou de traçado de uma vida para que a autobiografia realmente aconteça. Seus estudos apontam a mesma como uma escrita referencial, remetendo a uma imagem inventada por um *eu* referente que escreve, além de mostrar que a distância estabelecida pela reflexão autobiográfica é dupla, já que por um lado trata de uma distância temporal e de outro lado separa o eu-atual, aquele que escreve, do eu-do-passado, personagem principal do universo diegético da obra.

Importante também para o estudo autobiográfico, principalmente em Portugal, é Clara Crabbé Rocha, filha do escritor português Miguel Torga. No livro *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*, a crítica afirma que não é qualquer homem que escreve uma relação de sua vida, mas sim aqueles que têm consciência da singularidade da sua existência, o que implica certo grau de individualismo; e que essa singularidade seja motivadora a ponto de interessar a alguém (ROCHA, 1977,

p. 71-72). Para Rocha, que tem seus estudos fortemente influenciados pelo crítico francês Philippe Lejeune, a autobiografia é entendida como uma narrativa referencial no qual a identidade é caráter indispensável e convergente da expressão da singularidade de uma existência e da sua universalização.

Em paralelo, para Jean Thibaudeau, citado por Rocha (1977, p. 64), a autobiografia é entendida como uma “grafia incessante em que o romancista faz intervir a memória e joga a todo o momento a sua vida (língua, cultura, ideologia)”, esse texto seria justificado apenas pela sua assinatura, no qual ele se retrata e se inventa. É importante salientar que os estudos de Thibaudeau são marcados pelo contraponto entre romance e autobiografia e vinculam uma importante ideia da modernidade de que o ato narrativo não é diferente de inventar-se, o que possibilita um diálogo entre a realidade e a ficção.

Todos esses críticos apresentados, cujas reflexões foram abordadas de forma breve, e muitos outros que discutem o gênero, contribuem de forma significativa para o enriquecimento das teorias sobre a narrativa autobiográfica, bem como para suprimir o caráter marginal, no que concerne ao cânone literário, que perseguia o gênero.

Esses estudos, que nunca se esgotam, possibilitam pensar também a autobiografia como um discurso literário que dialoga com diferentes campos do conhecimento como, por exemplo, a psicologia e a filosofia, já que por trás de uma confissão pode estar um desejo de reparação, além de ser possível compreender o exercício de rememoração, mola propulsora dessa escrita. Portanto, a autobiografia é uma narrativa que possibilita mobilidade teórica, pois está em contínuo movimento.

No entanto, foram os escritos de Philippe Lejeune que se consolidaram como referência obrigatória quando se pretende estudar a autobiografia, não sendo possível encontrar um único estudo sobre o tema que não tenha como base as suas reflexões, seja para afirmá-las, criticá-las ou criar outros conceitos a partir delas. Por essa singularidade seus textos merecem uma abordagem especial, sendo o ponto de partida para uma leitura também autobiográfica do romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza.

1.1 Philippe Lejeune e o pacto autobiográfico

Em 1975, no texto *O pacto autobiográfico*, Philippe Lejeune declara que a autobiografia é 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). Não obstante, para que exista autobiografia é preciso também preencher rigorosamente quatro critérios, que são: forma de linguagem – em prosa e narrativa; assunto tratado – correspondência entre o assunto abordado e a vida individual de uma personalidade; situação do autor – identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador; e posição do narrador – identidade do narrador e do personagem principal e vinculação da posição do narrador a uma visão retrospectiva.

Para o crítico, a identidade entre autor e narrador e, conseqüentemente, entre narrador e personagem principal são essenciais para a afirmação da autobiografia, não comportando graus de correspondência, ou seja, ou se tem uma identidade ou não se tem, não existindo concessões. Essas condições são o que permite também a oposição entre a autobiografia à biografia e ao romance pessoal.

É importante frisar que Lejeune detém-se nas narrativas autodiegéticas, segundo Gérard Genette (1982), reconhecendo que existem narrativas autobiográficas heterodiegéticas, mas que para ele são casos raros e motivados por um orgulho imenso ou por certa forma de humildade. Sendo assim, o narrador autodiegético reforça a autobiografia, já que o prefixo “auto” (auto + biografia) define, em um primeiro momento, um discurso autodiegético, pois vincula a identidade entre narrador e personagem principal, então, admite um pacto referencial, que remete em última instância ao nome do autor presente na capa do livro; e há um caráter de verdade, fidedignidade ao que foi narrado, ao que está exposto no universo diegético da obra. Segundo Raquel Souza,

Os narradores, independente da categoria a que pertençam, isto é, homodiegéticos (e autodiegéticos), ou heterodiegéticos, sempre propõem uma *ilusão de realidade* [...]. O narrador autodiegético, que tem profundas semelhanças com o narrador autobiográfico, diz *eu*, e sua veemência, sua posição de avalista daquilo que o leitor lê implica uma relação implícita ao texto de que tudo aquilo que conta é pura verdade (SOUZA, 2002, p. 48, grifos da autora).

Essa relação é intensa, pois o narrador autobiográfico, ao se identificar com o personagem principal e com o autor que assina o livro, cria uma sensação de

verdade. Dessa maneira, o narrador autodiegético é forte indício de correspondência entre o universo diegético e a realidade do escritor, cuja existência é atestada pelo registro em cartório (LEJEUNE, 2008, p. 23). Ou, como afirma Nicolás Rosa (2004, p. 32), “la autobiografía simula que todo lo narrado es todo lo acontecido”.

Ainda em relação às condições de Philippe Lejeune para a consolidação da autobiografia, constata-se que a negação a um desses quatro itens mencionados acarretaria a uma forma vizinha da mesma, advinda do pacto romanesco, já que não seria possível a tripla identidade entre autor, narrador e personagem principal. O pacto é um contrato de leitura firmado entre autor e leitor, no qual o último tem o respaldo do primeiro para ler a obra como autobiografia. E o pacto autobiográfico, segundo Lejeune, é uma questão contratual, não se tratando, em um primeiro momento, de saber se o que diz o texto é verdade, mas se a identidade é verdadeira.

É válido também salientar que, quando a identidade entre uma dessas partes não acontece (autor, narrador e personagem principal) a narrativa é vinculada a outro segmento, como o romance autobiográfico, que é definido por Lejeune como “todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões para suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade ou, pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25). O romance autobiográfico englobaria tanto narrativas autodiegéticas, que vinculam a uma suposta identidade entre narrador e personagem; quanto às narrativas escritas na terceira pessoa. Além disso, diferente da autobiografia, essa forma vizinha comporta graus, ou seja, “a semelhança suposta pelo leitor pode variar de um ‘vago ar de família’ entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor ‘cuspido e escarrado” (Ibid., p. 25).

Essas reflexões vinculam um posicionamento do crítico de que a identidade das três partes precisa estar claramente evidenciada, seja no momento do pacto autobiográfico como, por exemplo, o uso de títulos que não deixam pairar nenhuma dúvida ou na seção inicial do texto onde o narrador comporta-se como se fosse o autor; seja no nome assumido pelo narrador-personagem na própria narrativa, que remete ao nome do autor no frontispício do livro. A autobiografia é entendida por Philippe Lejeune como um gênero claro, engessado, no qual não há rupturas, já que “não comporta graus: é tudo ou nada” (Ibid., p. 25).

Importante também para o estudo de Lejeune é a relação dos pactos, ou contratos de leitura. O que foge ao seu modelo proposto de uma legítima autobiografia seria enquadrado dentro do pacto romanesco, que tem como suporte o caráter ficcional e o atributo de romance na classificação catalográfica da obra literária. O pacto romanesco apresenta dois aspectos: a prática patente da não-identidade – o autor e o personagem não têm o mesmo nome – e o atestado de ficcionalidade, ou seja, em geral é o subtítulo romance na capa ou nas folhas de rosto do livro. No romance é permitida uma mescla entre ficção e verdade, pois a identidade não é exigida, então, o leitor pode suspeitar das semelhanças entre personagem e autor, mesmo que esse negue ou cale-se diante delas.

Já em relação ao pacto zero e ao pacto fantasmático, para o crítico, no primeiro não é possível saber qual o pacto empregado pelo autor, ele é indeterminado. E, no segundo, há uma mescla entre ficção e autobiografia, no qual o leitor é convidado a ler o romance não apenas como ficção remetendo a uma “verdade da natureza humana”, mas também como “fantasmas reveladores de um indivíduo” (LEJEUNE, 2008, p. 43). O pacto fantasmático é a forma indireta do pacto autobiográfico, pois segundo alguns escritores, como François Mauriac e André Gide, o romance/ficção seria mais verdadeiro que a autobiografia, já que seus autores teriam mais coragem, diriam com mais clareza certas coisas que não conseguiriam revelar por meio da autobiografia.

1.2 Os pares “verdade *versus* mentira” e “realidade *versus* ficção” transpostos na dicotomia “verdade *versus* ficção”

As teorias de Philippe Lejeune presentes em *O pacto autobiográfico* sinalizam para a necessidade de uma maior reflexão sobre os pares “verdade *versus* mentira” e “realidade *versus* ficção”. O substantivo verdade carrega em si a certeza de que algo está em conformidade com a realidade, que corresponde à veracidade. Por sua vez, seu antônimo mentira é exatamente o oposto, é falso, irreal. Já o termo realidade é entendido como aquilo que existe efetivamente, que está presente no plano do real. Assim, realidade e verdade apresentam um fio que as interliga, pois

para existir a verdade é preciso que exista antes a realidade, já que esta última é o substrato da primeira.

No entanto, segundo Käte Hamburger (1986), o termo ficção deriva do latim *fingere* e tem como significado alegar falsamente, fingir, simular, imitar; por conseguinte, fictício significa o modo de ser daquilo que não é real: da ilusão, da aparência, do sonho, do jogo. Portanto, o verbete ficção é usado também para designar uma narrativa imaginária, irreal ou referir obras criadas a partir da imaginação. Hamburger afirma que “a criação literária é coisa diferente da realidade, mas também significa o aparentemente contrário, ou seja, que a realidade é o material da criação literária” (HAMBURGER, 1986, p. 2).

Caminhando juntamente com a ficção está a verossimilhança, que é entendida como a capacidade de algo parecer verdadeiro, provável, possível, mesmo que em desacordo com a realidade física. O verossímil é elemento importante dos romances, maiores representantes do mundo ficcional, já que estes buscam se assemelhar ao real, mesmo não tendo nenhum compromisso com a verdade. O que objetiva a ficção, e consequentemente os romances, é criar uma realidade por meio da palavra, um mundo diegético, verossímil e coerente.

A partir dessa perspectiva pode-se dizer que os escritos de Lejeune opõem esses quatro termos, sendo a verdade e a realidade vinculadas à autobiografia e a ficção associada ao romance, já que, para o crítico, a identidade entre autor, narrador e personagem principal corresponde à realidade, então, o que narra o texto está impregnado de verdade, ou como salienta Raquel Souza,

ao estabelecer uma tripla identidade, isto é, coincidência radical entre autor, narrador e protagonista, a narrativa autobiográfica induz a uma leitura que acarreta a crença de se estar lendo os episódios e tudo o mais que significa a vida real de uma pessoa (SOUZA, 2002, p. 67).

O que foge a esse pacto autobiográfico é considerado como advindo do pacto romanesco, que admite a ficção. Para Lejeune a autobiografia não é ficcional, é verdade exata dos fatos. Assim, os pares “verdade *versus* mentira” e “realidade *versus* ficção” se desdobram na oposição “verdade *versus* ficção”.

Darío Villanueva (1991) afirma que a regra inquebrável de Philippe Lejeune para que exista uma autobiografia a partir do pacto autobiográfico, em que autor, narrador e personagem principal tenham uma identidade real, leva ao problema do

possível caráter não literário da mesma, pois um dos atributos da literatura é a ficção. Se a ficção for pensada separada da autobiografia, não será possível entendê-la como produção literária, mas como um simples depoimento pessoal, o que continuará a reforçar seu *status* marginal e sua dificuldade em pertencer ao cânone.

Quando se passa para o plano linguístico, para o discurso narrativo, que comporta a existência de um narrador, não é possível falar em verdade, mas em “ilusão de realidade”. No entanto, Philippe Lejeune (2008, p. 81) afirma que a autobiografia comporta em si um caráter de verdade, pois para ele, “[...] o essencial continua sendo, confesso, o pacto, quaisquer que sejam as modalidades, a extensão, o objeto do discurso de verdade que se prometeu cumprir”. A partir disso, o leitor irá ler o texto autobiográfico como verdadeiro, pois nessa analogia, ao corresponder às três figuras centrais do discurso, também correspondem os fatos narrados, isto é, se a personagem principal remete à figura real do escritor, as peripécias vividas por ela na diegese são exatamente as mesmas que este vivenciou em sua vida e do mesmo modo como são apresentadas no texto.

A partir desse pensamento do crítico francês, como salientou Darío Villanueva, a autobiografia pode ser pensada como um discurso não literário, pois uma das instâncias da mesma é a ficção, a fabulação. Para o crítico espanhol “discursos tan acreditadamente auténticos como se consideraba a los autobiográficos no se diferencian en sustância de los de pura ficción” (VILLANUEVA, 1991, p. 112). É importante salientar que em nenhum momento a autobiografia é pensada como um discurso mentiroso, mas um discurso permeado pela imaginação, pois por ser literário apresenta o aspecto ficcional, que é fundamentalmente possível na escrita autobiográfica pela memória⁵, uma vez que, ao transformar em escrita suas lembranças, o autobiógrafo as torna ficção. Para Souza (2002, p. 47), “alguns fatos e acontecimentos vivenciados no passado podem, e na maioria das vezes é o que ocorre, metamorfosear-se em conteúdos nos quais está plasmado o elemento da fabulação, da ficcionalização”.

Nessa perspectiva, a autobiografia carrega em si os atributos de uma narrativa literária, sendo intermediada por um narrador e habitada por personagens que se configuram através do tempo e do espaço no universo diegético. Além disso,

⁵ No próximo capítulo, “A estruturação tripartida: tempo, memória e história”, será desenvolvida essa constatação.

o exercício de rememoração é o instrumento seletor, que irá determinar o que deve ser narrado e o que não deve; e o que fornece o elemento literário, pois a memória é imaginação e fonte da narrativa.

Na mesma linha de pensamento, Jean-Philippe Miraux (2005) afirma que a ficção constrói na escrita um mundo “episódio após episódio”, enquanto a narração combina, organiza e reparte o espaço do imaginário. Sendo assim,

Por más que el contenido de lo que se relata sea exacto, también es cierto que el espacio escritural trasmuta la verdad en obra de arte: antes de ser la expresión del ajuste con lo real, la autobiografía es un universo autónomo que impone las obligaciones propias de la creación artística literaria. Así, desde el comienzo, el escritor penetra en un espacio que, por su propia especificidad, es el de lo imaginario, espacio paradójico que se orienta aquí a representar lo que, habiéndose presentado una vez en el fenómeno existencial, se niega a representarse en otra parte que no sea en el lugar escritural, que representa según sus propias leyes (MIRAUX, 2005, p. 67).

Além disso, o próprio Philippe Lejeune em 1986, no ensaio *O pacto autobiográfico (BIS)*, revê algumas de suas considerações presentes no texto anterior. Entre elas, discute a definição proposta – considerada naquele momento como reducionista e dicionarizada – e critica sua atitude de não ter feito uma análise das obras contemporâneas, já que, primeiro deveria ter feito um *corpus* e depois uma definição. Sua definição foi empregada para designar textos regidos pelo pacto autobiográfico. Os que fugiam a esse modelo haviam sido descartados.

Além de reforçar novamente o aspecto da tripla identidade, considerado fundamental, o crítico francês, de certa forma, admite que existam fronteiras entre verdade e ficção na escrita autobiográfica, como é possível perceber no trecho que segue.

E quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção? Eu queria simplesmente descartar tudo o que pudesse paralisar a crença referencial, seja por criar alguma forma de dúvida, seja para transportar o leitor diretamente para o terreno do imaginário (LEJEUNE, 2008, p. 61).

Não há como atestar uma verdade absoluta à autobiografia, pois como discurso literário, o gênero carrega em si o caráter ficcional, tendo em vista que é um discurso feito pela intermediação de um narrador que seleciona quais fatos serão

abordados⁶ e pelo processo de rememoração. O que garante uma forma de verdade aos acontecimentos expostos é a certeza de tê-los vivido como tais, mas não de tê-los recordado como tais.

Mas é em 2001, no texto *O pacto autobiográfico, 25 anos depois*, que Philippe Lejeune traz maiores reflexões sobre a dicotomia “verdade versus ficção”. O crítico retorna a afirmar que sua definição de autobiografia é reducionista, já que foi baseada em um modelo rousseauiano, descartando muitas obras que não se enquadraram naquele parâmetro. Todavia, argumenta que se não tivesse agido assim teria um *corpus* imenso e confuso.

Também reconhece sua radicalidade quanto ao caráter ficcional, afirmando que a autobiografia não é um caso particular de romance, como atestou em *O pacto autobiográfico*, nem o inverso, mas ambos são casos particulares de construção narrativa. Se são casos particulares de construção narrativa, a autobiografia é uma descrição discursiva, uma vez que existe dentro do discurso e não fora dele. Então, o narrador, figura diegética, é um elemento ficcional; por conseguinte, a autobiografia apresenta certo grau de ficcionalidade.

A questão é que não se pode falar em verdade ou em pacto de verdade em um texto autobiográfico, pois o mesmo, como criação literária, é plasmado pelos atributos que compõe essa arte. Dizer que os acontecimentos expostos na narrativa vinculam a vida do escritor não quer dizer que eles foram lembrados como tais, pois como afirmam muitos psicólogos da memória, a mente humana não guarda cópias exatas da realidade, apenas as experiências dos acontecimentos vivenciados. Ao colocar no papel as lembranças, o autobiógrafo as recria, as imagina, não confundindo imaginação com mentira.

Essas últimas considerações de Lejeune demonstram alguns equívocos, pois é difícil delimitar as fronteiras, o que separa a ficção da realidade, bem como fixar um modelo único e sistêmico de escrita, o que invariavelmente deixa de lado muitos textos que mereciam ser estudados. Seus estudos não conseguem dar conta de uma totalidade, pois a partir do que escreveu muita coisa aconteceu, ou seja, o gênero literário evoluiu, a literatura não é mais um modelo que se enquadra em rótulos ou em gêneros fixamente delimitados, como bem postula a Moderna Teoria dos Gêneros, mas é marcada na contemporaneidade pelo hibridismo; nem seus

⁶ A relação entre lembrança e esquecimento, interligada nessa questão, também será argumentada no capítulo posterior.

escritos são verdades absolutas que não possam ser contestadas. Sem contar que em literatura não há modelos fixos, mas diversidade criativa.

Por fim, como discurso introspectivo e individual, tal gênero é sempre uma narrativa incompleta, pois não consegue dar conta de uma totalidade ao ser escrito, tendo em vista que o passado abordado é muito mais do que consegue mostrar, apresentando uma capacidade de recuperar o tempo pretérito, mas não é a única. Essa questão reforça ainda mais o caráter ficcional.

1.3 O filho eterno

O filho eterno foi classificado como romance, conforme atesta sua ficha catalográfica. O que não permite a vinculação estrita à autobiografia é a utilização do narrador heterodiegético, que além de romper com o modelo clássico de Philippe Lejeune, é o que corrobora para o subtítulo romance no frontispício do livro. Além disso, a não nomeação da personagem principal também contribui para o afastamento à autobiografia, negando a existência de um pacto autobiográfico, caráter definidor para a escrita autobiográfica lejeuniana.

No entanto, ao entrar na diegese do romance encontra-se uma narrativa retrospectiva que conta a história conflituosa de um professor e escritor, cujo primeiro filho, Felipe, único personagem nomeado, nasceu portador da síndrome de Down. É exatamente no dia do nascimento do menino que a história começa a ser contada. Nesse mergulho ao passado, mais precisamente na Curitiba do início dos anos 80, está um homem que, somado à difícil realidade de ter um filho especial, ou sob o cruel estereótipo “mongolismo” que imperava na época, vive um desajuste com a sociedade, já que aos 28 anos é sustentado pela esposa, não concluiu o curso de Letras e ganha algum dinheiro com correções de dissertações e aulas particulares.

Esse protagonista deseja ser escritor e viver de suas produções, irradiando, sem sucesso, primeiramente para a poesia e depois encontrando seu foco na prosa, com alguns livros publicados e muitas cartas de negação das editoras. Entre esses livros estão os romances *Ensaio da paixão*, *O terrorista lírico*, *Trapo* e *Aventuras provisórias*; e o livro de contos *A cidade inventada*.

Ao ir mais fundo na história e na introspecção, permeado pelas inúmeras analepses que a narrativa proporciona, se descobre que a personagem foi moldada pela ideologia dos anos 60/70; viveu em comunidades alternativas de teatro, cultivando uma recusa ao “sistema”, própria dessa época; e se aventurou por um ano como mochileiro na Europa, após encontrar a universidade de Portugal fechada devido aos conflitos oriundos do período pós-Revolução dos Cravos, já que almejava cursar o ensino superior lá. A personagem, pulando alguns anos na trajetória de sua vida, termina o mestrado em Florianópolis e na capital catarinense consegue, aos 34 anos, seu primeiro emprego de carteira assinada, como professor, pois para ele o magistério é a única profissão digna que restou no país.

Já no final da narrativa, descobre que terá outro filho, dessa vez uma menina; e voltando a morar em Curitiba passa a lecionar em uma universidade da cidade. Com o nascimento de Felipe começou um doloroso e demorado processo de aceitar a trissomia do cromossomo 21 do filho e, quase ao mesmo tempo, se não no mesmo, encontrar a sua identidade como escritor e o papel da literatura na sua vida.

A trajetória de vida da personagem principal é a mesma do escritor Cristovão Tezza, sendo o nascimento do filho especial um momento tão marcante que o levou a encontrar-se consigo mesmo e escrever, anos depois, o relato de sua vida, tentando entender o homem de hoje a partir daquele que foi lá atrás. Para atestar que é possível uma leitura autobiográfica do romance, mesmo existindo rompimento às teorias de Philippe Lejeune, é preciso investigar os dois aspectos nucleares desse rompimento: o narrador heterodiegético e a não nomeação do protagonista.

No que concerne ao narrador, Lejeune afirma, dentro dos quatro requisitos para a consolidação da autobiografia, que deve existir claramente identidade entre as três partes do discurso – autor, narrador e personagem principal – que se consolida a partir do narrador autodiegético. A questão da identidade é absoluta, não comportando graus de comprometimento mesmo quando o crítico revê suas teorias em textos posteriores ao *Pacto autobiográfico* (2008) ele continua a reforçar essa relação.

O que acontece é que o termo autobiografia define-se por ser a história de uma vida escrita pela própria pessoa que a viveu, assim o narrador autodiegético é referência indispensável, acontecendo, caso contrário, como propôs Lejeune, uma autobiografia escrita como se fosse uma biografia. No entanto, o autobiógrafo pode criar meios de driblar a primeira pessoa do singular, seja para ter mais liberdade de

dizer certas coisas, ou como meio de “camuflar” a sua identidade, não sendo o narrador autodiegético a única voz possível no discurso autobiográfico.

Para Darío Villanueva, antes de ser um discurso referencial, a autobiografia é um gênero que possui virtualidade criativa, e, como pertencente ao campo literário, a mesma possui as idiossincrasias de tal campo, já que, como afirma o narrador de *O filho eterno*, “o único território livre é o da literatura” (TEZZA, 2009, p. 29). Como no universo diegético as manifestações são possíveis de todas as formas, desde que verossímeis, é perfeitamente possível a construção autobiográfica na terceira pessoa, possibilitando ao autobiógrafo um desdobramento da sua voz.

Quando às considerações de Lejeune, no terceiro critério – situação do autor: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador – *O filho eterno* apresenta uma ruptura, pois é escrito a partir do narrador heterodiegético, figura neutra, que em um primeiro instante não corresponderia à voz do autor. No entanto, em nenhum momento essa ruptura nega a autobiografia, pois o narrador heterodiegético, nesse caso, funciona como um simulacro para o *eu*. Esse simulacro, segundo Raquel Souza, não descaracteriza a escrita autobiográfica, já que

as possibilidades de ludíbrio do uso preferencial da primeira pessoa do singular, como declinação verbal para o narrador, devem ser consideradas como perfeitamente possíveis para a escrita autobiográfica. Isso significa que o autobiógrafo pode propor simulacros para seu *eu*, sem que isso descaracterize sua narrativa como produção autobiográfica (SOUZA, 2002, p. 15, grifo da autora).

Esse simulacro, segundo Tezza, se torna necessário devido à gravidade da questão abordada, o filho Down. Em uma entrevista concedida ao Paiol Literário, ele reflete sobre essa escolha do narrador heterodiegético. Mesmo longo, o trecho se faz necessário para elucidar a questão:

O filho eterno é diretamente biográfico, um tema extremamente difícil, que coloca muitas armadilhas em torno de mim para que eu caia nelas. É um perigo. O discurso que envolve a questão da criança especial já é mediado pela sociedade e pela religião. Há uma série de cascas de bananas pelo caminho para você se arrebentar e destruir a literatura possível. Inicialmente, pensei em fazer um ensaio. Tanto que, curiosamente, sempre escrevi minha ficção à mão. Quando comecei *O filho eterno*, fui direto para o computador, que é onde escrevo ensaios, textos teóricos, resenhas, material para os alunos. Minha intenção era fazer um ensaio. Mas percebi que não me acertei - a linguagem não dava certo. Pensei: "eu não posso fingir que isso aqui não é comigo". Sentia fraqueza teórica para enfrentar o

tema. Num segundo momento, pensei numa autobiografia tradicional. Comecei a escrever como um depoimento. Mas também não estava conseguindo me afastar do tema. Até que me deu o estalo de transformar a mim mesmo num personagem, de tratar em terceira pessoa. Quando dei este salto - eu me transformei em personagem, eu me afastei -, fiquei à vontade porque eu sou um narrador naturalmente impiedoso. Então, eu podia bater em mim mesmo sem pena, pois era um personagem - "não era eu ali". Quando se olha para o próprio passado, você se vê como um personagem. Se qualquer um de nós for descrever o que fez ontem, vai ver uma pessoa que não é você. É o olhar de fora que dá o acabamento [...]. O fato de eu estar falando de mim mesmo em terceira pessoa deu uma força narrativa que nem o depoimento nem o ensaio teriam. Sinto a força deste livro porque estou inteiro ali, e ao mesmo tempo olhando de fora [...]. Quando acabei de escrever *O filho eterno* e fui olhá-lo, fiquei apavorado: "mas o que foi que escrevi?". É uma alta exposição. Mas por outro lado, eu pensava: "para quem não me conhece como escritor, o aspecto biográfico é totalmente irrelevante". E tem a questão do gênero, do romance (JORNAL RASCUNHO, 2007, *online*).

No próprio romance pode-se verificar que narrador e personagem se confundem, como se fossem mesclados na mesma pessoa, evidenciando um simulacro para o *eu*, como no trecho:

Escrevendo, pode descobrir alguma coisa, mas sem confundir – isso o escritor percebeu logo – 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 rastro, ele imagina, sorrindo, antevendo algum crime perfeito. Ninguém descobrirá nada, ele enfim sonha, oculto em algum refúgio da infância (TEZZA, 2009, p. 194).

Dessa maneira, o narrador heterodiegético simula não ser o autor, mas a todo o momento este está por trás da sua voz, pois é a sua própria história de vida que está contando. Então, autor, personagem principal e narrador se entrelaçam, já que o autor conta a sua história através de uma figura neutra, que é o narrador heterodiegético, e se transforma também em personagem, buscando no outro a si mesmo.

O filho eterno não está centrado na deficiência do filho Felipe, mas no pai não nomeado que perdido, ao descobrir que o primeiro filho é especial, acaba concomitantemente se descobrindo interiormente e, em uma espécie de consequência disso, como Tezza afirmou muitas vezes em entrevistas, não poderia deixar de escrever sobre o momento mais importante da sua vida. Ele busca se ver com um olhar de fora, analisando-se, julgando-se e tentando entender o homem de hoje a partir daquele que foi lá atrás, precisamente aquele que foi transformado pelo nascimento do filho Down e, como afirma Jean-Philippe Miraux, ao expor cada ato

importante de sua vida frente a sua consciência, o escritor se permite conhecer melhor e “al volver a trazar la trayectoria de los episodios de la vida, el escritor llega a comprender por qué se há convertido em el hombre presente, en esse ser que se escribe” (MIRAUX, 2005, p. 39).

A escolha narrativa da terceira pessoa trouxe liberdade para escrever sobre uma relação entre pai e filho que muitas vezes não é a desejada,

Recusar: ele não olha para a cama, não olha para o filho, não olha para a mãe, não olha para os parentes, nem para os médicos – sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho (TEZZA, 2009, p. 32).

Ou ainda coragem para confessar por meio da literatura sentimentos que só eram permitidos habitar no mais recôndito dos pensamentos,

Os mongolóides são seres hospitalares, vivem na ante-sala dos médicos. Poucos vão além dos... quantos anos? Ele pensou em 10 anos, e calculou a própria idade, achando muito; talvez 5, fantasiou, os amigos consternados pela sua luta, a mão no seu ombro, mas foi inútil – morreu ontem. Sim, não resistiu. Voltariam do cemitério com o peso da tragédia na alma, mas, enfim, a vida recomeça, não é? (TEZZA, 2009, p. 37).

Além disso, percebe-se no texto um jogo com o leitor, pois a autobiografia é também ficcional, mas, ao se transformar em personagem e se camuflar por trás do narrador heterodiegético, almejando uma liberdade maior para abordar o tema, o autor cria um duplo, a ficção dentro de outra ficção. Ou seja, a autobiografia, discurso ficcional porque trabalha com a memória, que é imaginação, é encarada, nesse caso, como romance.

Esse jogo demonstra que *O filho eterno*, por sua diversidade criativa, é uma obra que permite muitas reflexões. Consegue romper com os modelos clássicos de compreensão dessa escrita do *eu*, desmistificar conceitos e suprimir o senso comum de que a autobiografia se reduz a mero depoimento pessoal, pois possibilita refletir sobre as fronteiras entre a verdade e a ficção, além de reforçar essas produções como criações literárias.

O posicionamento de Tezza elucidada essa questão, pois em entrevistas, ora ele afirma a questão autobiográfica, como em entrevista concedida a Bruno Dorigatti, na qual afirma que "a intimidade sempre esteve no centro do meu universo

literário, mas não a minha intimidade. Este livro quebra isso, é altamente autobiográfico, um quarto escuro que precisava abrir” (DORIGATTI, 2007, *online*). Ora nega, mostrando assim o jogo que realiza com o leitor, como esse trecho publicado em meio português,

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 (SILVA, *online*).

Segundo Jean-Philippe Miraux, muitos autobiógrafos antecipam a perspectiva da recepção por medo de seus leitores, já que

El autor tiene conciencia de la sombra fantasmal del lector. La teme. Por eso son numerosos los autobiógrafos que han anticipado el fenómeno de la recepción escribiendo textos liminares que, por medio de un proceso argumentativo a veces complejo, han definido las modalidades necesarias y suficientes para la buena comprensión del texto (MIRAUX, 2005, p. 103).

E, de certa forma, a atitude de Cristovão Tezza de ora afirmar a relação autobiográfica e ora falar que o romance não é uma autobiografia, apenas se baseando em recortes autobiográficos da sua vida, muito se assemelha a esse comentário do crítico francês. No entanto, não há como afirmar claramente essa perspectiva, mas é possível, a partir disso, entender a questão do jogo, pois como conhecedor da teoria literária e discursiva, já que lecionou durante anos no curso de Letras da Universidade Federal do Paraná, Tezza soube construir um texto capaz de romper barreiras teóricas e de uma consistência literária reconhecida.

É importante salientar que o escritor não é mais professor da UFPR, pois, no ano de 2009, se afastou do campo acadêmico para se dedicar exclusivamente à literatura, ideal tão desejado por ele. Este sonho também era compartilhado pelo protagonista de *O filho eterno*, “algum dia ainda vai sobreviver do que faz. Ele sonha” (TEZZA, 2009, p. 74). Esse desejo, coincidentemente só foi possível a partir da grande repercussão do livro – e essa é a única coincidência que o livro remete entre as três partes do discurso –, o que reforça ainda mais a questão do simulacro e leva para a compreensão do outro aspecto da ruptura às teorias de Philippe

Lejeune, a identidade entre autor e protagonista, mesmo não havendo a nomeação do último.

O crítico francês afirma que “por mais que o herói pareça com o autor, se eles não tiverem o mesmo nome, nada feito” (LEJEUNE, 2008, p. 25). A partir do que foi exposto, pode-se dizer que há identidade entre autor e personagem principal, mesmo este não sendo nomeado. Até porque não é necessário dar nome ao protagonista para fazer essa relação, já que ao consultar o paratexto – entrevistas, resenhas, artigos, depoimentos e o próprio *site* do escritor – encontram-se todas as ferramentas para essa vinculação, desde as mais simples semelhanças, como o nome do filho e a patologia deste, a profissão e o local de trabalho; aos aspectos estruturais, como a estadia de um ano na Europa, a rápida profissão de relojoeiro, o impulso de ser marinheiro e a escrita e publicação dos mesmos livros vinculados ao personagem - *A cidade inventada*, *O terrorista lírico*, *Ensaio da paixão*, *Trapo* e *Aventuras provisórias*. Também se pode associar a esses livros *Gran circo das Américas*, romance escrito em 1979, na Coleção jovens do mundo todo, em que no *O filho eterno* é chamado de “romance juvenil”, que é exatamente o público-alvo dessa publicação.

Até mesmo o livro *O filho eterno* é, de certa forma, referenciado no próprio texto, pois o narrador, intercalado pela voz da personagem, reflete sobre como seria caso escrevesse um livro sobre o filho, “se eu escrever um livro sobre ele, ou para ele, o pai pensa, ele jamais conseguirá lê-lo” (TEZZA, 2009, p. 74). Depois da publicação de *O filho eterno*, perguntado sobre a reação do filho, Tezza respondeu:

Ele não tem abstração, não é alfabetizado. Ele sabe que o livro é sobre a vida dele e está muito feliz com isso. No lançamento, ele foi e levou os quadros dele, vendeu mais quadros do que eu vendi livros. Para ele é uma festa. Obviamente, se o grau de compreensão dele fosse outro, eu escreveria um livro diferente, a história teria sido outra. A compreensão de mundo dele é afetiva, como digo no livro (MORAIS, 2007, *online*).

A não nomeação da personagem principal é mais um fator que contribui para o jogo com o leitor que Cristovão Tezza propõe, já que os elementos diegéticos do romance são os mesmos da vida do escritor e é a sua história de vida que está sendo narrada. A verificação da identidade é possível com apenas um “click”, pois na contemporaneidade, com o avanço da tecnologia, principalmente da *internet*, não é mais necessário que o autor deixe indícios no texto de que o mesmo se configura

como uma autobiografia, quando esta não apresenta claramente a tripla identidade entre as três partes do discurso. Na atualidade o gênero assume formas híbridas, sendo plenamente possível a escrita autobiográfica na terceira pessoa e sem que o personagem principal seja nomeado.

Não dar nome à personagem não quer dizer que a identidade não acontece, pois, nessa escolha, o autor busca a si mesmo no outro. Ou seja, ao se colocar como personagem ele se enxerga como um outro, se analisando e tentando entender como se transformou no homem de hoje, transformações possíveis a partir do nascimento do filho. Com o nascimento de Felipe, fato mais marcante da sua vida, nasceu também o desejo de passar sua vida a limpo, cristalizado-a nas páginas da literatura, gerando assim a escrita da sua autobiografia.

O trecho a seguir sintetiza de forma uniforme os aspectos biográficos do escritor e do personagem, demonstrando a identidade entre as duas partes, já que as idiossincrasias são as mesmas,

Todos os projetos pela metade, tudo parece mais um teatro pessoal que alguma coisa concreta, porque eram poucos os riscos. O medo da mesma solidão que ele alimentava todos os dias. A tentativa de se tornar piloto da marinha mercante, a profissão de relojoeiro, o envolvimento no projeto rousseauiano-comunitário de arte popular, a dependência de guru acima do bem e do mal, a arrogância nietzschiana e auto-suficiente com toques fascistas daqueles tempos alegres (ele percebe logo), enfim a derrocada de se entregar ao casamento formal assinando aquela papelada ridícula num evento mais ridículo ainda vestindo um paletó (mas não uma gravata, ele resistiu, sem gravata!), a falta de rumo, uma relutância estúpida em romper com o próprio passado, naufrago dele mesmo, depois o curso universitário com a definitiva integração ao sistema, mas nenhuma de suas vantagens, desempregado indócil, escritor sem obra, movendo-se na sombra ensaboada de seu bom humor – e agora pai sem filho (TEZZA, 2009, p. 40-41).

Nesse trecho ficam evidentes aspectos factuais e da personalidade do escritor Cristovão Tezza, pois ele é, também, um homem moldado pelos anos 60/70, com seus ideais revolucionários e de resistência ao sistema. Além disso, sua juventude em comunidades de teatro, vivida na companhia do guru W. Rio Apa; a rápida entrada na marinha e a profissão de relojoeiro; o casamento com Beth; a profissão de professor universitário; e o nascimento do filho Felipe estão também expostos.

Portanto, pode-se dizer que a narrativa de *O filho eterno* cria um simulacro para o *eu* do autor; e, mesmo não existindo a nomeação da personagem principal, há identidade entre o autor e este.

1.4 O pacto de leitura

O pacto de leitura é essencial, segundo Philippe Lejeune, para a compreensão da autobiografia, sendo a chave para a leitura de uma autêntica autobiografia ou para a vinculação às suas derivações. A mesma configura-se como uma escrita referencial, que busca produzir uma imagem do real. Para Clara Crabbé Rocha (1977, p. 49), “o seu objetivo é retratar uma realidade exterior e submeter-se a uma prova de verificação, de modo a espelhar, mais do que a simples verossimilhança, a semelhança da verdade”.

Dessa maneira, o pacto autobiográfico é o único contrato de leitura aceito pelo crítico francês nessa escrita autobiográfica. A identidade entre as três figuras do discurso deve estar bem delimitada e evidente. Por outro lado, quando há uma quebra nessa tríade o pacto adotado é o romanesco, que carrega em si o respaldo da ficção, no qual a questão identitária é duvidosa, abrindo margem para suspeitas. No entanto, importante para a compreensão das narrativas autobiográficas é o pacto fantasmático, que corresponde melhor às exigências da escrita, já que é entendido como a forma indireta do pacto autobiográfico, nos moldes de Lejeune, mesclado pela ficção e pela realidade.

No espaço autobiográfico propiciado pelo pacto fantasmático, o leitor é convidado a ler o romance não apenas como ficção, mas também como fantasmas reveladores de um indivíduo (LEJEUNE, 2008, p. 43), pois alguns autores acreditam que o romance é mais verdadeiro que a autobiografia, já que, no terreno seguro da ficção, tem liberdade para dizer certas coisas que seriam constrangedoras, ou comprometedoras, por meio da sentença de verdade que carrega essa escrita do *eu*.

Nesse sentido, o pacto fantasmático é visto por Lejeune como um jogo, que é muito praticado por autores modernos, pois, mesmo com seus meandros, mostra claramente a predominância do projeto autobiográfico. Esse jogo mostra a ficção lida

como outra ficção, isto é, o discurso autobiográfico, que é ficcional, é lido como outra ficção, o romance. Para Nicolás Rosa (2004), o posicionamento de Philippe Lejeune (2008) sobre o espaço autobiográfico propiciado pelo pacto fantasmático coloca a questão central que deve ser discutida sobre a autobiografia: a da verdade como ficção e a da ficção da verdade. Então,

Si las novelas – generadoras de la ficción – son más *verdaderas* que las autobiografías de lo verdadero del secreto de la vida, es porque dicen lo que deben decir y como se debe decir: la verdad no puede ser dicha toda, solo puede decirse a medias y transformada, la verdad siempre se dice indirectamente, y los *novelistas* son *profundos* cuando dicen que no dicen, y cuando dicen la forma del no decir, no cuando dicen que dicen y lo dicen (ROSA, 2004, p. 45, grifos do autor).

Assim, entra em questão a discussão da verdade do discurso autobiográfico, ou seja, até que ponto essa verdade pode ser considerada autêntica e inquestionável porque tem o respaldo do *eu*? O que acontece é que a autobiografia cria uma “ilusão de realidade”, ilusão de que os fatos narrados correspondem à verdade exata dos fatos vivenciados. Assim, o pacto fantasmático permite novas formas de leitura do texto, compreendendo a autobiografia também como um discurso ficcional, pois nele há a mescla de todos os outros pactos, sendo uma forma indireta do pacto autobiográfico.

Ele apresenta a junção de todos os outros pactos, pois a identidade entre as três partes do discurso se dá às avessas e por mesclar ficção e realidade traz em seu interior o pacto romanesco. É ainda uma forma indireta do pacto autobiográfico, pois é uma zona de intersecção entre esse pacto e o romanesco, evidenciando um diálogo entre autobiografia e ficção. Sendo assim, permite entender a autobiografia não como representação verídica e fiel de uma individualidade, mas como “ilusão de realidade”.

Nessa perspectiva, a essência não é se o romance é mais verdadeiro que a autobiografia, mas que ambos são discursos ficcionais, além de possibilitar a elucidação da autobiografia não como verdade absoluta e inquestionável dos fatos, porque corresponde, em seu interior, à identidade entre autor, narrador e personagem principal, mas como “ilusão de realidade”. Ilusão esta que em nenhum momento torna a escrita autobiográfica mentirosa ou questionável, mas permeada pelo exercício memorialístico que também é fabulação.

Devido a isso, Raquel Souza afirma,

De resto, é preciso considerar que as *autobiografias*, já que se inscrevem como produções literárias e permitem uma leitura de duas mãos (discurso referencial ou discurso ficcional), são escritas que se assemelham ou se aproximam daquelas que são governadas pelo pacto fantasmático. Essa instância, estudada por Lejeune e reavaliada por Wander Miranda, propõe novos hábitos de leitura, de sorte que o leitor é colocado sob a perspectiva que autoriza inferências no texto ficcional. Com esta possibilidade, os romances não são fabulações que retratam a natureza humana. Eles são constituídos também de instâncias fantasmas que revelam o autor. O *espaço autobiográfico*, isto é, as produções governadas pelo *pacto fantasmático*, realça o desdobramento do autor em personagens, fatos e acontecimentos ocorridos com o escritor em eventos que comporão a diegese (SOUZA, 2002, p. 74, grifos da autora).

Devido a isso, o pacto fantasmático questiona a verdade estrita dos fatos evocada à autobiografia e, plausível também, proporciona novas formas de leitura da mesma. Em relação a *O filho eterno*, a resposta do escritor Cristovão Tezza a Irineo Netto, ao ser perguntado sobre o narrador em terceira pessoa, elucida bem essa questão:

O mais difícil num romance é você estabelecer o lugar do narrador, onde ele está e o que ele vê, e colocar o mundo inteiro nessa perspectiva. É uma questão técnica, mas tem uma boa dose de intuição. 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. 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 a 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 (NETTO, 2007a, *online*).

O escritor Cristovão Tezza, indiretamente, confirma que o personagem principal é ele mesmo, sendo o narrador heterodiegético um simulacro para o seu *eu*. Não há como negar que é a sua história de vida que está sendo narrada no romance, com correspondências biográficas, ideológicas e geográficas. O narrador foi uma escolha estética que permitiu uma maior liberdade para abordar a síndrome de Down do filho Felipe, fato que trouxe muitos sofrimentos e experiências limite na vida do jovem escritor e em uma época em que o estereótipo mongolismo imperava

com tanta força, tornando a deficiência do filho ainda mais dolorosa, pois o preconceito deixava marcas difíceis de apagar.

Tornar-se personagem e olhar-se por trás de uma suposta neutralidade que a terceira pessoa proporciona ao discurso permitiu ao escritor buscar a si mesmo como um outro. No entanto, esses recursos estéticos não impossibilitam a compreensão do romance como uma escrita autobiográfica, já que as questões essenciais que vinculam a isso estão presentes em *O filho eterno*, que são: a perspectiva retrospectiva da narrativa; a descoberta do sujeito de hoje a partir daquele que foi no passado; o conhecimento e o desvendamento do sujeito a partir da narrativa da memória⁷; e a questão identitária, pois autor e personagem são a mesma pessoa, sendo o narrador heterodiegético um simulacro para o *eu* do escritor.

É importante ressaltar que o crítico francês contribuiu para uma compreensão da escrita autobiográfica que até então não se tinha, levando a uma elucidação do gênero, bem como a sua definição. Todavia, suas terias não conseguem abarcar toda uma gama de produções e seus estudos não são os únicos atestados da autobiografia e nem verdades absolutas que não podem ser questionadas. Há outros elementos que marcam também um discurso como autobiográfico, entre eles está a relação que o texto estabelece com o tempo, a memória e a história.

Esses elementos, de acordo com Raquel Souza, compõem as três partes de um triângulo, que, unidas as pontas, são marcas da autobiografia. Essa relação também confirma a escrita autobiográfica, já que demonstra a intenção do autor de expor sua vida, tirando do pacto autobiográfico autêntico o único atestado da autobiografia.

⁷ Essa questão será abordada no próximo capítulo.

2 A ESTRUTURAÇÃO TRIPARTIDA: TEMPO, MEMÓRIA E HISTÓRIA

“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.”

Juliano Pavollini, Cristovão Tezza

Como foi mostrado no capítulo anterior, *O filho eterno* apresenta uma ruptura às teorias do pacto autobiográfico de Philippe Lejeune, pois a obra apresenta um narrador heterodiegético. Essa escolha estética inviabilizaria a sua classificação como uma autêntica autobiografia, já que nega a tripla identidade entre autor, narrador e personagem principal. No entanto, sua construção é feita a partir da história pessoal do seu autor, o escritor Cristovão Tezza, sendo possível a verificação por meio do paratexto e da sua biografia.

Para recuperar a história pessoal do autor, a obra estabelece um diálogo com o tempo, já que a narrativa trabalha com o passado; com a memória, pois é ela que fornece o elemento literário; e com a própria história, já que é a sua história de vida que está sendo apresentada. Acredita-se, com amparo em teorias modernas sobre a narrativa autobiográfica, que essa estruturação tripartida – o tempo, a memória e a história – configuram-se como marcas da escrita autobiográfica.

O tempo, a memória e a história são elementos que apresentam prefiguração na mitologia grega. Segundo José Américo Motta Pessanha (1992, p. 33), eles “incessantemente questionam o instituído e o fixado, mantendo tensa relação com a racionalidade olímpica, unificadora e sistematizante”. Assim, o tempo é vinculado a Cronos, personificação do tempo cronológico ou sequencial; a memória apresenta como deusa Mnemosine, que preserva do esquecimento; e a história tem como musa Clio, uma das filhas de Mnemosine e Zeus, que permitia o alcance da história a todos os lugares e a todas as épocas.

Essa correspondência à sábia mitologia grega evidencia que os três elementos apresentam vinculações que ultrapassam questões pós-modernas. Quando associados à escrita autobiográfica, pode-se dizer que a mesma busca

entender o caminhar eterno do tempo (Cronos), guardar esse tempo do esquecimento (Mnemosine) e, assim, alcançar a história individual (Clio).

O discurso amparado por essas relações, que estão fortemente interligadas, permite que seja feita também uma leitura autobiográfica de *O filho eterno*, mesmo não existindo o pacto autobiográfico tal qual pensou Philippe Lejeune. São esses preâmbulos que serão investigados a partir de agora.

2.1 O tempo: o primeiro elemento

A relação com o tempo é o primeiro aspecto que será analisado, pois é com ele que a escrita autobiográfica primeiramente dialoga, já que a mesma é elaborada a partir de uma intenção de resgate do tempo pretérito. A temática do tempo traz muitas reflexões, sendo substrato de inúmeras poesias, romances, filmes e, para fugir um pouco do campo ficcional, da área filosófica também. Quando esse verbete vem à tona, não há como não pensar nos belíssimos versos de Cecília Meireles, no poema “Retrato”⁸, que demonstram de forma reflexiva a preocupação com a temporalidade.

A passagem do tempo é algo que assola qualquer indivíduo; ainda hoje, com toda a tecnologia à disposição da ciência, não foi inventado nenhum elixir que consiga privar o homem do envelhecimento ou torná-lo imortal, sendo essa façanha possível somente ao campo mítico. Sendo assim, é impossível fugir da passagem do tempo, pois tudo e todos passam pelas suas severas mãos, desde o desgaste do corpo físico, com seus primeiros sinais nas pioneiras rugas, ou na dificuldade de lembrar coisas simples do dia a dia, mostrando também que a memória envelhece; à própria língua, já que ela, instrumento que o autobiográfico usa para se expressar, também sofre as mazelas do tempo, chegando a uma simples modificação, com palavras que caem em desuso, ou ao arcaísmo, o que faz com que o seu conhecimento seja um privilégio de poucos.

⁸ À quiçá de exemplificação: “Eu não tinha esse rosto de hoje, / assim calmo, assim triste, assim magro, / nem estes olhos tão vazios, / eu nem o lábio amargo. / Eu não tinha estas mãos sem força, tão paradas e frias e mortas; / eu não tinha este coração / que nem se mostra. / Eu não dei por esta mudança, / tão simples, tão certa, tão fácil: / - Em que espelho ficou perdida a minha face?” (MEIRELES, Cecília. *Viagem: vaga música*. 7.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.)

No entanto, na autobiografia, por exemplo, é possível cristalizar o tempo, pois quando o autobiógrafo expõe sua vida, acaba tornando-a imortal nas páginas da literatura, mostrando um desejo de transcendência à morte, um dos impulsos do ato autobiográfico. Quando o tempo deixa marcas em todos, tornando-se um fato inevitável, em alguns nasce um desejo de recuperá-lo, de driblar a sua chegada e de transformar a sua vida em palavras, fazendo um inventário dela. Nesse exercício de escrita, o sujeito encontra-se consigo mesmo, e na duplicidade do ser que se cria por meio do mergulho ao passado – eu-atual, aquele que se conta, e eu-do-passado, personagem principal do universo diegético –, o mesmo consegue entender o homem de hoje em virtude daquele do pretérito e, se for necessário, reviver determinado acontecimento para resolvê-lo no momento da escrita.

Para tornar a vida um fato literário é preciso antes transformar em palavras aquilo que, até então, assolava apenas os preâmbulos da memória. A seleção dos eventos a serem registrados passa pelo crivo das datas, ou seja, é preciso selecionar os acontecimentos aos quais será dada uma atenção especial, aqueles que trazem lembranças significativas para o autobiógrafo. Segundo Alfredo Bosi, as datas são pontas de *icebergs*, pois elas estão submersas no discurso, sinalizando a sucessão de eventos que o mesmo aborda e funcionando também como orientação para uma segura navegação em seus mares. Então,

O navegador que singra a imensidão do mar bendiz a presença dessas pontas emersas, sólidos geométricos, cubos e cilindros de gelo visíveis a olho nu e a grandes distâncias. Sem essas balizas naturais que cintilam até sob a luz noturna das estrelas, como evitar que a nau se espedace de encontro às massas submersas que não se vêem? (BOSI, 1992, p. 19)

O resgate do tempo pretérito é construído a partir desses *icebergs*, que orientam o navegador, o leitor, a percorrer o imenso mar do autobiógrafo. Assim, estão à mão algumas das ferramentas essenciais para a cristalização da autobiografia: o tempo, a seleção dos fatos e o desejo por trás da escrita, não necessariamente nessa ordem.

Para entender como a obra *O filho eterno* dialoga com o tempo, é preciso antes percorrer duas questões cruciais que permeiam essa questão: a duplicidade do ser e a intenção de reviver determinado acontecimento do passado para resolvê-lo no momento da escrita. Esses dois pressupostos são indispensáveis para a

elucidação do tempo nessa escrita autobiográfica de Cristovão Tezza, bem como para corroborar a compreensão de uma leitura dela nesses moldes.

Em relação à duplicidade do ser, é notório que a escrita autobiográfica converge entre duas instâncias temporais: o presente, o momento da escrita, e o passado, os acontecimentos a serem recordados. O momento da escrita é aquele em que o autobiógrafo, homem já formado em sua integridade, moldado pelas experiências que vivenciou no decorrer de sua existência, sente necessidade de fazer um inventário dela e transformar suas idiossincrasias em elemento literário. No retrospecto, estão os acontecimentos a serem recordados, a base da diegese, que foram vividos pelo mesmo indivíduo, porém há diferenças entre eles, já que o tempo que os separa é o mesmo responsável pelas alterações na sua subjetividade, isto é, em síntese, é o mesmo ser, mas ao mesmo tempo é outro homem, revelando um sinuoso paradoxo.

É característico que a escrita autobiográfica, segundo Souza (2002), pretende a reconstrução de uma imagem, no caso, a imagem do *eu*. Essa imagem só poderá se cristalizar em contraponto com um outro. Esse outro é o próprio autobiógrafo, em sua dupla face, a do passado. A escrita, funcionando como um espelho, reflete uma imagem pretérita do narrador, a partir da qual ele pode se enxergar e se compreender. Portanto, de um lado do espelho está o narrador, que apresenta a função de um expectador das imagens que o espelho converge, ou seja, as vicissitudes da personagem, que é ele próprio em sua forma pretérita, embora não mais igual a da íntegra.

É por isso que muitos autobiógrafos, principalmente quando escrevem textos classificados de romance devido ao narrador heterodiegético, afirmam que não se parecem com aquela personagem habitante da diegese, pois ele é apenas uma projeção do seu *eu* atual. Todavia, o que acontece é que aquele sujeito passado não apresenta mais a mesma subjetividade que o sujeito atual, já que, como foi mencionado anteriormente, o tempo que os separa causou mudanças em sua personalidade. Essa afirmação também foi feita pelo escritor Cristovão Tezza, que diz não se parecer com a personagem de seu livro ou, na verdade, não se reconhecer mais nele.

Então nesse distanciamento que eu fiz, ao me ver de longe, o velho vendo o jovem⁹, eu fiz uma seleção aguda, tanto que o pessoal diz: “mas esse cara é um monstro, esse cara é um sujeito pesado”. Quem conhece diz assim: “o Cristovão não é assim, um cara que ri...”. Então eu fiz uma espécie de seleção. Tai o processo romanesco de você escolher e montar alguém que não sou eu, tem pontos comuns, mas não sou eu, é uma unidade, é um Frankstein¹⁰ (FizTV, 2008, *online*).

A partir dessa perspectiva, é possível denotar que se cria, no momento da escrita, onde essas duas figuras se encontram, uma duplicidade do ser: eu-atual, personagem principal que compõe o universo diegético da obra, e eu-do-passado, narrador que se conta. Esse desdobramento é possível, pois o autobiógrafo, ao recordar os acontecimentos pretéritos, enxerga-se naquele homem que viveu os fatos e, assim, ocorre um desvio temporal promovido pela sua condição de narrador e personagem. Nessa imagem que se cria a partir do encontro, na qual passado e presente duelam, é possível evidenciar uma busca, ou melhor, um desejo do autobiógrafo de entender os motivos que levaram à sua formação no homem de hoje, aquele que narra.

Dessa maneira, a escrita autobiográfica é marcada pela intensa exteriorização da interioridade do sujeito, revelando que “o ato autobiográfico tem origem em uma inversão da função especular que caracteriza toda a literatura de testemunho. Em vez de orientar o espelho em direção aos outros, o autor volta-se para si mesmo, observa a sua existência passada e presente” (ROCHA, 1977, p. 72). Então, o foco é a vida do autobiógrafo e é preciso o sistema do duplo e do espelho para que ele se descubra e possa exteriorizar o seu íntimo.

Segundo Raquel Souza, a duplicidade do ser é associada ao Complexo de Narciso, cuja lenda remete a figura mítica de Narciso, que ao se debruçar sobre sua imagem refletida nas águas do rio, admirado e apaixonado por ela, acaba morrendo afogado. O Complexo de Narciso divide-se em imagem original e em imagem especular, na qual “a primeira procura na segunda os reflexos que julga possuir e a busca faz-se através de um debruçar-se sobre as águas” (SOUZA, 2002, p. 57). Também para Clara Rocha (1992), Narciso é, ao mesmo tempo, realidade e ilusão, pois tem um corpo verdadeiro, mas enamora-se pela imagem refletida desse corpo, que é uma reprodução.

⁹ Grifo feito para destacar na fala do escritor, a duplicidade do ser – eu-atual (o velho) e eu-do-passado (o jovem).

¹⁰ A transcrição desse trecho da entrevista foi feita na íntegra, sem modificar nenhuma palavra dita pelo escritor.

Essa analogia evoca de forma esclarecedora a escrita autobiográfica, já que a “dupla corpo e letra mantém idêntica relação” (ROCHA, 1992, p. 51), ou seja, o homem que se enxerga naquele que está sendo escrito permite o desdobramento de dois seres, que se encontram no momento do discurso, levados pelo ato memorialístico e pelas imagens que esse exercício permite. Sendo assim,

O autobiógrafo, inelutavelmente associado à figura de Narciso, procede de forma semelhante. O narrador debruça-se por sobre os conteúdos do passado, isto é, sua história pessoal, para nela ver sua imagem refletida. O que encontra é o resultado de uma combinação de dados que refletem uma imagem, a do personagem, cujas distorções em relação à original, a do narrador, propulsionam esta intensa e apaixonante busca para saber e compreender os motivos que ocasionaram a transformação daquele, o personagem, neste que é, hoje, o narrador (SOUZA, 2002, p. 58).

A questão do duplo é algo intrínseco na escrita autobiográfica, pois a relação com o tempo presente, onde está o narrador, e o resgate do tempo pretérito, habitado pela personagem, permitem sua concretização. Mas, quando se fala em narrador nessa duplicidade, está se pensando na voz narrativa autodiegética, que apresenta profundas relações com o narrador autobiográfico, já que o prefixo “auto” reforça a questão da identidade, vinculando a figura do autor e, assim, a da personagem principal. No entanto, quando se aborda as produções autobiográficas contemporâneas não dá para falar em modelos fixamente delimitados, e como muitas vezes o narrador heterodiegético é um simulacro para o *eu* do autor, escondendo-se nele e possibilitando um falso distanciamento, a duplicidade também é plausível.

A modernidade chama atenção para o fato de que não é mais possível categorizar uma duplicidade do ser, mas uma multiplicidade dele, devido a hibridização do indivíduo, que está em constante deslocamento. Desse modo, é perfeitamente possível afirmar que em *O filho eterno*, como autor e narrador se entrelaçam na heterogeneidade do último, ocorre também uma duplicidade do ser, sendo evidente o desdobramento em eu-do-passado, o jovem escritor e professor, e o eu-atual, narrador que se conta na terceira pessoa.

A escolha narrativa heterodiegética não inviabiliza a duplicidade do ser, pois aquele personagem não nomeado é uma imagem do escritor Cristovão Tezza, sendo os pressupostos de sua vida abordados no romance; e o narrador é apenas um simulacro para a própria voz do autor, que se conta nas páginas da obra. Esse

falso distanciamento é uma alternativa estética, que levou o escritor a abordar aspectos cruéis de sua vida com a ilusão do distanciamento propiciada pela terceira pessoa e com uma ilusão de liberdade.

As duas figuras do discurso, que Käte Hamburger (1986) e Jean-Philippe Miraux (2005) preferem chamar de sujeito do enunciado e sujeito da enunciação, são plenamente perceptíveis na diegese de *O filho eterno*. Há na obra uma relação entre essas duas partes, o eu-atual escreve um inventário de sua vida, narrando aqueles momentos mais significativos que transformaram sua subjetividade, e nesse retrospecto está o eu-do-passado, o indivíduo que os viveu, o escritor e professor Cristovão Tezza.

Ao entrar na diegese da obra, pode-se notar que a escrita molda o sujeito que se encontra com o tempo pretérito, como afirma a personagem por meio do narrador: “Às vezes, tem a viva sensação de que é escrito pelo que escreve, como se suas palavras soubessem mais que ele próprio” (TEZZA, 2009, p. 100), criando um fluxo de consciência e de revelações que caracterizam a escrita autobiográfica. Esse encontro causa uma transformação no sujeito que se descobre outro homem, mesmo que relutante em percebê-la no início,

o problema não é o filho; o problema é ele. Se o problema é o filho, ele, o pai, estará perdido, mas isso ele não sabe ainda. Vai começar a corrida de cavalos pelas regras dos outros. Na verdade – é preciso não mentir – pelas regras que ele mesmo aceitou. A ideia de transformação ainda não passa pela cabeça dele – apenas a condensação da essência. Ele ainda imagina que continua a mesma pessoa, dia após dia, é como se arrastasse consigo o fantasma de si mesmo, cada vez mais pesado, mês a mês (TEZZA, 2009, p. 68-69).

Nessa passagem que demonstra os pensamentos de um pai angustiado pelo nascimento do filho especial, buscando meios de superar essa dura realidade, há a revelação de uma relutância em perceber as transformações que esse fato causará na sua vida, mas vem à tona a consciência do narrador, deixando entender que a ideia de transformação passará futuramente por sua cabeça. Isso é exemplificado pelo advérbio “ainda”, que demonstra uma possível percepção no tempo futuro, ou seja, no momento dessa recordação, o eu-do-passado ainda era impregnado pelo sentimento de fracasso com a síndrome do filho, cego a qualquer modificação em si e na situação, mas o narrador, eu-atual, consciente de que isso

era apenas uma fase, sinaliza para as transformações vindouras ao momento da lembrança.

Outra passagem que caracteriza a duplicidade do ser e que, de certa forma, complementa essa, é aquela em que o narrador evidencia as angústias da personagem envergonhada pela situação especial do filho, mostrando uma transformação nos dois sujeitos do discurso.

Em outro momento, a criança recém-nascida, confessou a desgraça a um ex-colega de faculdade, agora candidato a vereador pela esquerda, que pôs a mão severa, já habitante de um outro teatro, em seu ombro: “O Estado tinha de dar atenção a casos como o seu.” [...]. Durante muitos anos, já escritor conhecido, relutará¹¹ em falar do filho – já não é mais, ele sabe, uma fuga, o adolescente cabeceando para negar a realidade pura e simples; é a brutalidade da timidez, que exige explicações que, inexoráveis, se desdobram até o fundo de um fracasso. Melhor poupar os outros; é sempre bom manter viva a intimidade. O fracasso é coisa nossa, os pássaros sem asas que guardamos em gaiolas metafísicas, para de algum modo reconhecermos nossa medida (TEZZA, 2009, p. 118-119).

Mais uma vez, nesse mergulho ao passado, cria-se uma duplicidade do ser: eu-atual e eu-do-passado encontram-se no discurso, no qual é possível perceber as idiossincrasias de cada um. O pai atormentado e imaturo *versus* o homem tímido e maduro, o último transformado pelo fato, já podendo enxergar-se nesse espelho que as imagens da memória projetam a sua existência passada e presente.

Nesse trecho, a duplicidade também é corroborada e exemplificada através das escolhas verbais. O verbo “confessou” (em destaque), declinado no pretérito perfeito, evidencia que a sentença está no passado, no momento da recordação, que é habitado pela personagem. Já o verbo “relutará” (também salientado), conjugado no futuro do presente, mostra que o enunciado se refere ao momento presente, isto é, aquele em relação ao momento do passado, onde se encontra o narrador. Portanto, as escolhas sintáticas são indícios no texto de que o autobiógrafo se biparte em dois sujeitos, em dois seres - eu-atual e eu-do-passado.

Para Miraux (2005, p. 15), esse duplo nunca conseguirá de fato se encontrar, pois enquanto um encerra-se na frase o outro, aquele que finaliza a escrita, continuará vivendo, “continúa trazando el hilo de la vida que proyectaba aprisionar en un libro”. Ou seja, segundo o crítico, a autobiografia nunca expõe mais do que um subtotal, já que a totalidade formará parte de outro livro, cujo final se

¹¹ Grifos feitos a fim de salientar o que será explicado a seguir.

baseará no que ficará por dizer. Portanto, a autobiografia não é completa, pois o autobiógrafo continua vivendo após escrevê-la, então, a trajetória de vida não findou, ainda haverá o que dizer.

Dessa forma, o encontro entre o eu-atual e o eu-do-passado é metafísico, sua aproximação se dá na mente do autobiógrafo, propiciada pelo ato memorialístico, e depois é cristalizada no momento da escrita. É notório que uma autobiografia não abrange a totalidade de uma vida, mas os aspectos mais significativos e singulares dessa vida. Sua escrita é alicerçada pelo resgate do tempo pretérito e, portanto, nesse resgate evidencia-se um desejo e um questionamento: por que lembrar e escrever?

Nesse ponto, chega-se a outra questão importante para a escrita autobiográfica de *O filho eterno* – o desejo por trás da sua concretização. É importante ressaltar que, sem ser um meio terapêutico, mas um exercício de escrita, algumas vezes, a autobiografia, como enfatiza Raquel Souza, é praticada com o objetivo de reviver determinado acontecimento do passado e resolvê-lo no momento da escrita. Esse é um dos pressupostos da obra de Tezza, pois o eu-atual, que tem uma afetividade sólida com o filho Felipe, escreve para entender e para se sobrepor ao eu-do-passado, que tinha dificuldades com o filho down e dificuldades de amá-lo na sua completude.

Nessa perspectiva, o recuo no tempo possibilita, além de reviver momentos da vida, encontrar-se com determinados acontecimentos que causaram uma ação traumática e/ou tão intensa que originaram uma sequela no sujeito que os viveu. Essa assertiva, postulada à psicologia, não é aqui abordada com o objetivo de fazer uma análise profunda desses preâmbulos, até mesmo porque esse não é o objetivo do trabalho, o qual pretende compreender, pelo viés literário, que a autobiografia alcança dimensões abrangentes e no caso de *O filho eterno*, há um desejo de reparação, ou seja, o autor precisou entender o homem de hoje a partir daquele transformado pelo nascimento do primeiro filho, portador da síndrome de Down.

Acredita-se que o que impulsionou a escrita autobiográfica de Cristovão Tezza foi o filho especial. Esse fato foi vivido intensamente pelo jovem escritor, que teve sua vida transformada por ele. O processo de aceitação do mesmo passou por vários estágios, como “digerir” a cruel realidade,

[...] 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. Recuou dois, três passos, até esbarrar no sofá vermelho e olhar para a janela, para o outro lado, para cima, negando-se, bovino, a ver e a ouvir. Não era um choro de comoção que se armava, mas alguma coisa misturada a uma espécie furiosa de ódio (TEZZA, 2009, p. 31).

a vergonha,

[...] sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em filho (TEZZA, 2009, p. 32).

o desejo de morte prematura da criança,

Era como se já tivesse acontecido – largou as mãos da mulher e saiu abrupto do quarto, numa euforia estúpida e intensa, que lhe varreu a alma. Era preciso sorver essa verdade, esse fato científico, profundamente: sim, as crianças com síndrome de Down morrem cedo (TEZZA, 2009, p. 35).

o refúgio na literatura, “Escrever: fingir que não está acontecendo nada, e escrever. Refugiado nesse silêncio, ele volta à literatura, à maneira de antigamente” (TEZZA, 2009, p. 63); e, enfim, à aceitação e ao amor paternal conquistado à duras penas, “[...] voltando pra casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (TEZZA, 2009, p. 169).

Essa relação culminou no desejo de escrever o inventário de sua vida, objetivando também entender esse acontecimento, que o desajustou com a sociedade e consigo mesmo, e resolvê-lo no momento da narração. Foi preciso escrever para entender o sujeito de hoje e, sem essa ser a intenção primordial, o exercício de escrita tomou proporções reparadoras.

O recuo no tempo possibilitou um encontro com o passado que ultrapassou a simples lembrança, mas “tendo em mente o desejo de curar a ação do tempo, cura esta que é proporcionada pela volta ao passado engendrada por alguma maneira factível” (SOUZA, 2002, p. 148), a escrita autobiográfica tornou-se um meio de ajuste com as mazelas do tempo. O eu-atual ao encontrar-se com o eu-do-passado pode descobrir o homem de hoje e, a partir daquele pretérito, conseguir sobrepor-se àquele pai em conflito.

Isso não quer dizer que a escrita autobiográfica proporcionou uma cura psicanalítica, mas uma reparação, pois ninguém sai ileso quando visita o passado, já que a retrospectiva é uma forte aliada na superação das barreiras que a vida impõe. Essa analogia fica mais clara quando se associa a ela a afirmação de que o romance *Ensaio da Paixão* é “o primeiro acerto de contas com a própria vida, antes do filho” (TEZZA, 2009, p. 116). Nesse trecho, o narrador expõe que esse romance de Tezza, publicado em 1986, é uma forma de passar sua vida a limpo pela língua da sátira, já que o mesmo apresenta um grupo de teatro que se encontra todos os anos em uma ilha para encenar a Paixão de Cristo. O mesmo faz uma analogia clara ao período em que o jovem escritor passou em comunidades de teatro, lideradas por W. Rio Appa.

Porém, o foco em questão do trecho, o qual direciona a leitura para esse viés, é a afirmação de que Felipe ocasionou um acerto de contas com a vida do pai, isto é, a experiência com o filho especial o levou a confrontar-se anos depois com aquele jovem imaturo e perdido diante de um fato delicado, principalmente quando o adjetivo “mongolismo” era vinculado às pessoas portadoras da síndrome. Esse acerto nada mais é do que a escrita de *O filho eterno*, não realizada pela língua da sátira, com personagens caricaturizados, mas pelo aval da introspecção, da intimidade biográfica.

Nesse ponto, as palavras de Raquel Souza se fazem necessárias:

A autobiografia, como já observamos anteriormente, não é uma técnica psicanalítica. Ela é, antes de mais nada, um exercício de escrita. Como tal, é imprescindível contar com o deliberado uso da racionalização e das faculdades cognitivas de organização e amarração textuais, as quais, dependendo do manuseio dos instrumentos e das intenções do autobiógrafo, poderão vir a se tornar uma produção literária. Se assim for, essa produção se encontrará submetida à determinados critérios composicionais que, a rigor, a tomarão por produção artística e não por instrumentalização de uma técnica terapêutica com fins explícitos e esperados de curar doenças. Ela se serve de alguns ingredientes da técnica psicanalítica, mas se encontra longe de atingir o mesmo objetivo de um médico. Um desses ingredientes, como já foi mencionado acima, é o recuo no tempo, numa tentativa de entender certos acontecimentos que ocorreram no passado (SOUZA, 2002, p. 148).

Essa reparação proporcionada pelo recuo no passado não alega que houve uma plena resolução dos percalços pretéritos, mas um desejo de atingi-los, que a escrita possibilitou. O desejo de ajustar aquele homem pretérito, mesmo que inconsciente, aconteceu, não inferindo disso que a consagração foi completa, pois

esse pressuposto ultrapassa a intenção desse trabalho e não é uma função da escrita autobiográfica.

No trecho em que a personagem descobre pela primeira vez o sentimento de dependência que sente em relação ao filho, quando esse desapareceu, fica clara essa perspectiva.

Só descobriu a dependência que sentia pelo filho no dia em que Felipe desapareceu pela primeira vez. É, talvez, ele refletirá logo depois, ainda em pânico, dando corda à sua rara vocação dramática, que agora lhe toma por inteiro, a pior sensação imaginável na vida – quase a mesma sensação terrível do momento em que o filho se revelou ao mundo, da qual ele jamais se recuperará completamente, repete-se agora ao espelho, com intensidade semelhante, mas não se trata mais do acaso. Desta vez, não tem alibi: o filho está em suas mãos (TEZZA, 2009, p. 161).

Os sentimentos vivenciados com o nascimento de Felipe são únicos e singulares. A comprovação de que eles foram intensos e, de certa forma, traumáticos na vida do escritor pode ser feita pelo uso do advérbio de negação “jamais”, que reforça essa ideia. A escolha sintática demonstra que houve uma intenção de reparação, mas a sua plena concretização não se dará, pelo menos por enquanto, pois a síndrome de Felipe é algo que estará para sempre na história do pai, marcando-o como um estigma.

O tempo foi forte aliado no processo de amadurecimento de Tezza, pois, ao encará-lo, foi possível entender e se sobrepôr ao eu-do-passado que tinha dificuldades de amar o filho por completo. Tal passagem também evidencia isso, pois o pai descobriu que o filho já fazia parte de sua vida, é um ser eterno na sua existência, e a simples menção do seu desaparecimento, talvez oriundo pela irresponsabilidade das crianças que saem de casa sem avisar, não prevendo os perigos dessa travessura, e agravada pela sua doença, que o impede de ter dimensão do fato, o levaram a perceber que a ausência de Felipe o torturava naquele momento do mesmo modo que o seu nascimento o torturou no passado.

Essa sintomática antítese corrobora ainda mais para o que aqui se está postulando: a escrita de *O filho eterno*, sem ser um meio terapêutico, objetivou confrontar determinado acontecimento do passado e resolvê-lo no momento da escrita, no caso, a relação entre pai e filho e, para ser mais específica, a relação de Cristovão Tezza com seu *eu* e, por conseguinte, com seu filho Felipe. O desejo por trás da obra é o de confrontar o passado e resolver-se com seu outro *eu* e esse

retrospecto, como é óbvio, é facultado pela relação que a mesma estabelece com o tempo.

É importante mencionar também outra questão relevante em relação à temporalidade em *O filho eterno*, o capítulo onde é narrado o período em que o escritor passou na Alemanha, trabalhando ilegalmente em um hospital. As lembranças vinculadas a esse período começam no capítulo que inicia na página 95. Nele o jovem escritor está incentivando os reflexos motores do pequeno Felipe e, a partir disso, surge uma enxurrada de lembranças. Mas o que torna essas memórias intrigantes é o fato delas, que se estendem a mais de um capítulo, mesclarem o presente, o passado e o futuro.

Dessa maneira, há um trânsito pelos três estágios do tempo: o presente, momento da diegese; o passado, lembranças que antecedem os fatos narrados e o futuro, período que posposto a esses fatos. Embora a autobiografia trabalhe essencialmente com o pretérito, pois aborda a história passada do autobiógrafo, existe um tempo presente, que diz respeito à sequência linear da narrativa, ou seja, o tempo diegético, no qual os fatos, mesmo pretéritos, na realidade, representam o presente do discurso. Então,

A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não é só essa dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem <<freqüentativa>> de cinema etc.); mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo (METZ apud GENETTE, 1982, p. 31).

A narrativa de *O filho eterno* inicia com o nascimento de Felipe, mostrando aspectos importantes do seu crescimento e da vida de seu pai, acompanhando esse período, e terminando com ele já adulto, assistindo a uma partida de futebol na televisão com o pai. A narrativa tem um início, uma ponta de *iceberg*: 3 de novembro de 1980; aos acontecimentos narrados linearmente a partir desse dia entende-se como o tempo presente, o tempo da diegese, como se percebe no trecho,

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

No entanto, há períodos em que a narrativa, a partir das reflexões da personagem, transpostas pela voz do narrador, retrocede na sua linearidade, vinculando períodos passados ao tempo diegético. Isso se dá sintomaticamente por meio de algumas lembranças da personagem, que são significativas para o discurso. Desse modo, através de analepses, o tempo passado ganha um espaço nesse período, cuja atuação se vincula ao período da Alemanha, perceptível a seguir:

Em 1975 estava na Alemanha como imigrante ilegal. Pediu dinheiro emprestado para a passagem de trem Coimbra-Frankfurt e desembarcou na Hauptbahnhof com algumas moedas no bolso, um endereço num papel e o esboço de um mapa das ruas (TEZZA, 2009, p. 97).

Por conseguinte, ainda há trechos que abarcam o futuro, por meio de prolepses, quase sempre resultando em alguma explicação, por parte do narrador, de um determinado acontecimento, mostrando que a personagem já não pensa como antigamente ou possibilitando uma antecipação do que será abordado mais adiante na história, como, por exemplo,

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

A escolha sintática, mais uma vez, marca a mudança temporal, demonstrando o trânsito pelo qual a narrativa passa. Essas mudanças temporais se dão, principalmente, nessas rememorações da estadia na Alemanha e demonstram o grande fluxo de consciência da personagem, além de possibilitar ao leitor “entrar na mente da personagem”, como será mostrado mais adiante na parte referente à memória, a fim de compreender como se dá o mecanismo da rememoração na obra. Todavia, é importante ressaltar, desde agora, que o tempo é o veículo no qual o autobiógrafo transita e a sua abordagem se dá em conjunto com a memória, já que, para visitá-lo, é preciso o ato memorativo. Quando essas duas pontas se juntam, a escrita autobiográfica adquire sua função primária: resgatar história de uma vida.

Além disso, esses capítulos insinuam uma completude da temporalidade, pois ocasionam um trânsito entre o passado, o presente e o futuro, sendo perceptível a intenção do autobiógrafo de se revelar em cada pormenor. Também

vinculam a duplicidade do ser, já que permitem o encontro e deixam entrever os dois sujeitos, eu-atual e eu-do-passado.

Em toda a sua essência, a escrita autobiográfica é construída como uma forma de visitar o tempo pretérito, encontrando nesse retrocesso o homem velho, a personagem, que pode ter a chance de reconstruir sua vida por meio da palavra e entender quais circunstâncias levaram a formação do sujeito presente, aquele que escreve. A autobiografia não permite a consolidação daquele antigo chavão que diz: “ah, se eu pudesse voltar no tempo e fazer tudo diferente”, mas a compreensão por meio das imagens que a mente projeta e do exercício de escrita, da formação da subjetividade do sujeito.

A partir disso, muitas vezes, o que ficou no passado são feras engaioladas que quando soltas tomam proporções reparadoras, que ajudam o indivíduo a aceitar fatos de sua vida e a superar obstáculos. Todavia, frisa-se novamente que a escrita autobiográfica não tem um objetivo terapêutico, mas por trabalhar com a memória e com as idiossincrasias que ela guarda, essa acaba sendo, em alguns casos, uma consequência de tal exercício, como pode ser observado na narrativa de *O filho eterno*.

Nessa perspectiva, o tempo é o primeiro elemento que ajuda no esclarecimento de *O filho eterno* como uma escrita autobiográfica, já que sua construção é toda pretérita, abarcando fatos da vida do escritor Cristovão Tezza. Entendido o primeiro elemento, a obra já começa a ganhar a dimensão que este trabalho objetiva: uma leitura autobiográfica plausível e possível.

2.2 A memória: o segundo elemento

Paul Ricoeur (2007) afirma que não se tem outro recurso como referência ao passado senão a própria memória. Desse modo, ela é o grande elemento revelador da escrita autobiográfica, cujo objetivo é recuperar o tempo pretérito. Muito mais do que teorias que rigidamente delimitam a construção de uma autobiografia autêntica, com suas possíveis vertentes, caso algum quesito estético não se enquadre nelas, é a memória que atesta o discurso autobiográfico. Esse verbete é a mola propulsora da narrativa, pois, através do exercício da rememoração, os acontecimentos

vivenciados pelo autobiógrafo rompem o *status* da lembrança para se cristalizar nas páginas da literatura, já que ela é a fonte da narrativa.

Para entender o quão importante é a memória para a compreensão da autobiografia é indispensável começar pela base, isto é, entender o termo na sua essência. Segundo Raquel Souza (2010), o substantivo vem do latim *memor-oris*, significando “que se lembra”. A partir disso, é possível entender o verbete como um ato introspectivo através do qual um indivíduo adquire, armazena e recupera (recorda) desde os atos mais comuns, como onde colocou as chaves do carro ou que tarefas deve realizar durante o dia, às experiências de sua vida, algumas inclusive esquecidas durante anos nos labirintos sinuosos da mente.

O ato memorialístico é um assunto tão caro que seu estudo se diversifica em diferentes áreas, como, por exemplo, a psicologia e a filosofia. Em relação à primeira, é muito esclarecedor o estudo de José María Ruiz-Vargas (2001), no qual o autor faz um panorama da memória semântica para depois chegar à memória episódica que leva ao processo da memória autobiográfica. A síntese dessas questões se faz necessária, pois é a porta que abre para o íngreme caminho que leva à compreensão da memória como imaginação, o que possibilita seu aval ficcional.

A memória semântica se configura como a primeira reminiscência, ou seja, aquisição, retenção e utilização de conhecimentos acerca do mundo. Ela ocorre quando envolve conceitos atemporais, sendo as representações semânticas constituídas de conhecimentos gerais dos indivíduos que podem ser descritos em forma de proposições (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 188). Por sua vez, a memória episódica é entendida como “la información relativa a los sucesos personales y a los eventos de nuestro pasado que han ocurrido en un momento y en un lugar específico” (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 187). Para recuperar esses episódios, é necessário uma chave, um elemento que funciona como um estalo na mente, a partir do qual a lembrança, até então esquecida, é recuperada.

Por ejemplo, si alguien me dijese <<¿Te acuerdas de lo que pasó el 23 de Noviembre de 1963?>>, le diría que no recuerdo nada de esse lejano día; sin embargo, si me disse <<¿Te acuerdas del día que asesinaron a Kennedy?>>, le respondería, inmediatamente, que sí y además con absoluta claridad. La razón es que la clave de recuperación que se me há proporcionado en el primer caso (<<el 23 de Noviembre de 1963>>) no forma parte del recuerdo que guardo de aquel día, mientras que la clave

segunda (<< el día que asesinaron a Kennedy>>) forma parte del núcleo de mi recuerdo de aquel suceso (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 187-188).

Essa recuperação possibilita um deslocamento do tempo presente para o passado, em uma viagem mental que proporciona um momento de reviver naquele momento algo que é pretérito. A memória episódica, por sua função de recuperar conscientemente um passado pessoal, é uma forma de memória autobiográfica, já que nessa convergem também, a partir desse processo, as emoções e os desejos vivenciados.

É importante ressaltar que o que impulsiona a memória, como afirma Raquel Souza, não são meramente as experiências pretéritas, mas os sentimentos que foram vividos (SOUZA, 2010, p. 267-268), pois essa trabalha com a subjetividade e com os sentimentos mais íntimos do indivíduo. A partir dessa afirmação, é possível perceber a tênue diferença entre a memória episódica e a memória autobiográfica, sendo possível compreender que nem toda recordação episódica seria de natureza autobiográfica.

Para Ruiz-Vargas, o mais correto é usar o termo recordações autobiográficas em vez de memória autobiográfica, pois as recordações autobiográficas são um tipo de informação episódica, e não um tipo distinto de memória episódica, o que o substantivo “memória” na frente do adjetivo “autobiográfica” poderia levar a crer. Dessa maneira, as recordações autobiográficas em primeiro lugar se referem a um passado individual e, em segundo, se associam com a sensação do *eu* (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 191), isto é, com sentimentos íntimos.

Sob essa perspectiva, ao entrar na diegese de *O filho eterno*, nota-se que a narrativa é construída a partir da experiência vivida pelo autor Cristovão Tezza – o nascimento do primeiro filho com síndrome de Down – e é preciso a memória para revivê-la, compreendê-la e superá-la. Essa experiência foi o grande marco da sua vida, pois o transformou como sujeito, o levou a encontrar-se consigo mesmo e foi a chave para a recuperação da sua própria memória, ou seja, permitiu que a recordação das suas experiências pessoais e a construção do inventário da sua própria vida. Portanto, a memória, corroborada pelos aspectos factuais da vida do escritor, é um dos elementos que permite uma possível leitura autobiográfica do romance.

Em *O filho eterno*, a memória não se refere a determinados acontecimentos, mas a construção da diegese da obra inteira se dá a partir dela. A narrativa é uma grande referência a vida do escritor Cristovão Tezza e é preciso a memória para recuperar esse tempo pretérito. Sendo assim, quando Felipe nasceu, em meados dos anos 80, a personagem principal, homem moldado pela ideologia dos anos 60/70, avesso ao sistema e as suas comodidades, alimentava o desejo de ser escritor, já tendo publicado *Gran circo das Américas*, *A cidade inventada* e *O terrorista lírico*, bem como estava em fase de construção de *Ensaio da paixão*. Vivia a limitada situação financeira de ser sustentado pela esposa, colecionando na gaveta muitas cartas de recusa de editoras. Dentro dessa situação caótica, seu primeiro filho nasceu portador da síndrome de Down, em uma época em que não havia ainda estudos avançados e esclarecedores sobre a doença.

Esse fato gerou um grande conflito interior na vida do aspirante a escritor, pois, além do preconceito externo que girava em torno da deficiência do filho, havia a sua própria recusa em aceitar o fato, chegando o mesmo a desejar a morte da criança, imaginando inclusive as condolências dos amigos e de familiares no momento do velório. Também ecoava em sua mente, fazendo coro, a cruel afirmação de um colega: “você é tão inteligente, e não conseguiu nem fazer um filho direito. Ele ouve uma risada, que ainda faz eco” (TEZZA, 2009, p. 71).

Durante muitos anos, ele sentiu vergonha do filho, alimentando grande dificuldade de responder em público a simples pergunta “Como está Felipe?”. Como muitas vezes o próprio Cristovão Tezza expôs em meios de comunicação, o nascimento do filho foi o fato mais marcante da sua vida, então, não há como negar que esse fato o transformou como sujeito, sendo necessário, anos depois, quando já havia uma afetividade sólida entre pai e filho, tornar esse fato elemento literário. No entanto, a construção de *O filho eterno* não se resume a abordar a relação entre essas duas partes, mas a fazer um inventário da própria vida de Tezza a partir desse acontecimento singular.

É importante ressaltar que se entende que o nascimento de Felipe está no centro da escrita autobiográfica, sendo uma espécie de chave mestra para a recuperação, o desencadeamento, da própria memória de Tezza. Ao tornar essa relação um fato literário, o escritor abordou apenas os episódios mais marcantes da sua vida, isto é, aqueles vinculados a partir do nascimento de Felipe ou aqueles que, por algum motivo, lembravam determinada experiência vivida com o filho. Nesse

momento, a memória selecionou o que era necessário lembrar, ou não, para esse inventário do *eu*, chamado *O filho eterno*.

Segundo Raquel Souza, “o sujeito não recorda por simples repetição, mas substancialmente com a intenção de recompor, de recriar, de racionalizar o passado” (SOUZA, 2002, p. 160). O binômio esquecer *versus* lembrar é muito singular nesse momento, pois é preciso entender que a seleção de fatos a serem abordados em uma escrita autobiográfica não abrange o mero acaso, mas uma escolha racional de eventos que, em conjunto, proporcionam a origem dessa escrita: o sentido da vida, ou seja, a descoberta do sujeito.

Para Nicolás Rosa, o esquecimento é parte essencial do ato autobiográfico, pois é preciso esse elemento para que a memória se revele na recordação e transforme a identidade daquele que se mostra. Devido a isso, esses dois termos – memória e esquecimento – revelam um estranho paradoxo, ou nas palavras do crítico argentino:

Extraña paradoja: no es la memoria la que conserva, sino el olvido. El olvido es la condición lógica que la memoria y de su rememoración y su efectuación tiene una condición imaginaria quiasmática: cuando más se quiere recordar más se olvida, y cuando más se olvida más se recuerda (ROSA, 2004, p. 56-57).

Dessa forma, uma das instâncias da memória é lutar contra o esquecimento, lutar para que a lembrança não caia nos labirintos sinuosos da mente e se perda na “rapacidade do tempo” (RICOEUR, 2007, p. 48), como bem denota o filósofo Paul Ricoeur. Transformar as idiossincrasias de uma vida em elemento literário, a partir do ato rememorativo, é uma das particularidades da escrita autobiográfica, como meio de driblar a figura da morte, pois nessa simples analogia “amanhã será preciso não esquecer... de se lembrar” (Idid., p. 48).

Por tudo que até aqui foi explanado, pode-se afirmar que o narrador de *O filho eterno* tira da experiência pessoal o que conta, evidenciando a faculdade de intercambiar experiências propostas por Walter Benjamin (1994), já que a diegese é construída a fim de resgatar o tempo pretérito e a memória funciona como fonte para isso. O narrador tem em suas mãos todas as ferramentas para propiciar uma narrativa envolvente, pois lidando com a memória, seu elemento literário, através de uma aparente neutralidade propiciada pelo simulacro da voz narrativa heterodiegética, percorre os preâmbulos da vida daquele pai atormentado pelo

nascimento do filho especial e que vive ainda em uma luta interior para se firmar como escritor, se não reconhecido, ao menos lido, no precário e difícil mundo da literatura brasileira.

A escrita autobiográfica foi culminada pela doença do filho Felipe, mas a narrativa é centrada na vida do pai não nomeado. O fluxo das recordações é propiciado no decorrer do crescimento do menino, às vezes o momento que o pai viveu com o filho é a chave para a lembrança de eventos semelhantes na sua vida, recordados a partir de uma emoção presente que leva a uma imagem pretérita. O seguinte trecho, que mostra o pai exausto de procurar pelas proximidades do apartamento onde mora o filho que havia saído sozinho de casa, sem autorização, decidindo, assim, recorrer a uma delegacia de polícia para prestar queixa do desaparecimento, evidencia de forma singular essa perspectiva:

Paralisado no pátio vazio relembra seu único encontro com a polícia, em 1972, na Vila Mariana, em São Paulo. O mundo era tão pequeno que ele conseguia dirigir em São Paulo; era o motorista do grupo de teatro, transportando, naquela velha Variant de dois carburadores, atores, atrizes e pedaços de cenários, de um lado para outro, todos hospedados em casas diferentes de amigos e parentes. [...]

Quinze anos depois o escritor desce agoniado à calçada do prédio para esperar a viatura da Polícia Militar que trará de volta o Felipe desaparecido (TEZZA, 2009, p. 173; 179).

Essa perspectiva mostra uma importante informação sobre as recordações autobiográficas, a de que elas permitem no momento da rememoração, o tempo presente, uma “visão” do acontecimento lembrado, ou seja, cria-se na mente uma imagem do passado, sendo possível ao indivíduo “ver” o que está lembrando. Quando as lembranças são marcantes, a ponto de suscitar sentimentos intensos, acompanhados da imagem vêm os sentimentos, como se o passado viesse à tona, já que as experiências carregadas de emoções são lembradas de uma forma diferente daquelas em que não há esse pressuposto. A memória é construída de imagens do passado, marcada, às vezes, pela mesma intencionalidade do momento original.

Segundo Ruiz-Vargas, as recordações autobiográficas são carregadas de imagens, pois, além de essas serem inerentes à rememoração, o autobiógrafo rememora os episódios da sua vida no momento da escrita de uma forma diferente se estivesse recordando ao contar a uma roda de amigos. Portanto, “los recuerdos autobiográficos se caracterizan, asimismo, porque su evocación generalmente

incluye *imágenes* visuales y de otras modalidades sensoriales: <<La memoria episódica nos permite visitar mentalmente y ‘ver’ el pasado>>, nos dicen Tulving y Lepage” (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 194, grifo do autor).

Voltando ao trecho anterior de *O filho eterno*, ao procurar pelas ruas de Curitiba o filho desaparecido, sem o encontrar, a única saída foi acionar a polícia. Na chegada à delegacia, o pai recorda da única vez em que pisou em uma, quando foi confundido com um delinquente, juntamente com os colegas do teatro, ao entrar em uma casa emprestada para passar a noite. O contato com a delegacia o levou a esse ato rememorativo, criando na sua mente uma imagem do passado, acompanhada dos sentimentos que foram sentidos, na qual ele pode ver, com clareza, os acontecimentos pretéritos no presente, o momento da recordação. Novamente, as palavras de Souza (2010) se fazem necessárias: o que impulsiona a memória não são os fatos pretéritos, mas os sentimentos que foram vivenciados.

Nesse processo de “lembração-imagem”, exemplifica-se, mais uma vez, a duplicidade do ser no momento da narração: eu-atual x eu-do-passado. O eu-atual recorda um determinado momento marcante da sua vida, no caso, a primeira visita a uma delegacia de polícia e, nessa rememoração, está o eu-do-passado, aquele ser pretérito, que viveu o fato e que partilha com esse os mesmos sentimentos. Por meio da memória, eles se encontram e se fundem no homem atual, o pai-escritor desesperado pelo filho desaparecido, filho que anos antes ele havia desejado morto.

A partir dessas questões, entra-se em um campo sinuoso e muito discutido, o do imaginário. Se a memória trabalha com imagens, ela é imaginação, já que, ao lembrar, o indivíduo recria o que vê, podendo um determinado acontecimento ser lembrado de modo diferente por duas pessoas, por exemplo, que o viveram. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 65, grifos do autor),

Enquanto passada, a coisa lembrada seria uma pura *Phantasie*, mas, enquanto dada de novo, ela impõe a lembrança como uma modificação *sui generis* aplicada à percepção; sob esse segundo aspecto, a *Phantasie* poria em “suspenso” (*aufgehobene*) a lembrança, a qual seria, por causa disso, mais simples que o fictício. Teríamos, assim, a sequência: percepção, lembrança, ficção.

A memória traz ao presente imagens do passado e, essas imagens, arquivadas na mente, vêm à tona, de certa forma, modificadas, pois, como afirmam

muitos psicólogos da memória, a mente humana não guarda cópias exatas dos acontecimentos, mas a experiência desses acontecimentos. Assim,

en la memoria no existe una representación ni única ni isomórfica de la experiencia original, sino que cada reconstrucción autobiográfica está determinada tanto por el pasado como por el presente: la experiencia original será recuperada por un yo que ha ido cambiando con el tiempo y que interpreta sus experiencias pasadas em función de sus metas y planes actuales, las expectativas propias y ajenas, el contexto social, etcétera (RUIZ-VARGAS, 2001, p. 205).

Ou seja, a recordação é um processo subjetivo que envolve as idiosincrasias do *eu* no momento atual, sendo esse processo, feito através das imagens que a mente projeta, uma recriação do acontecimento original. A rememoração é um ato imaginativo e, se a memória fornece o elemento literário, ela é ficção. Essa questão é notória para a compreensão de que a mente humana não é nada confiável na hora de recordar um acontecimento, pois a essência está armazenada, o fato em si, mas a recuperação se faz de modo subjetivo, envolvendo particularidades próprias de cada sujeito que rememora.

Nesse ponto, chega-se a uma importante constatação: não há como falar em verdade absoluta no discurso autobiográfico, pois a equação “memória + imagem + imaginação = ficcionalização” não deixa margem para isso. Desse modo, os conteúdos da memória, os acontecimentos que ela recorda, não são de natureza literal, mas recuperados por meio de processos interpretativos, nos quais estão incluídas a informação recuperada e a informação nova. Isso se faz mais claro quando se pensa que qualquer sujeito, ao relatar várias vezes o mesmo fato, sempre acrescenta uma informação, modifica outra, e às vezes inclui também, naquela velha brincadeira infantil do “telefone sem fio”, isto é, a mensagem original nunca chega incorruptível ao seu destino final, o mesmo acontece com a memória no ato rememorativo.

Todavia, isso não quer dizer que a escrita autobiográfica se torna mentirosa, mas, permeada pelo discurso memorialístico e também como narrativa, ela é ficção. Segundo Raquel Souza, “a beleza da memória está justamente na sua capacidade de ficcionalmente tornar presentes as imagens passadas. A ‘verdade’ estrita daquilo que é rememorado fica por conta de necessidades que estão muito aquém da literatura” (SOUZA, 2010, p. 257). A essência do que foi recordado permanece intacta, mas a rememoração é um ato de recriação e de interpretação, mostrando

que não há como vincular uma verdade inquestionável a essa escrita, o que não desacredita o discurso nem o torna inválido, mas as recordações autobiográficas, como propõe C. R. Barclay, “son inexactos en los detalles pero verídicos em la expresión de la esencia del propio yo” (BARCLAY apud RUIZ-VARGAS, 2001, p. 212).

A passagem de *O filho eterno* em que o pai vai telefonar aos familiares para avisar que Felipe nasceu é muito importante para a compreensão da memória como ficção e do discurso autobiográfico como tal.

— Telefonou para as famílias? e ela sorriu pela primeira vez.

As famílias. Família é um horror, mas um horror necessário, o que dá no mesmo. Agora terei a minha, ele pensa. Chega de briga. Só árabes e judeus conseguem viver em guerra a vida inteira, e ele ri da piada que imagina, quase contando à mulher, mas desiste.

— Vou ligar agora. Que horas são? – como se ela pudesse saber.

Ao sair para o corredor, descobre que já penduraram na porta um bonequinho azul, e absurdamente ele pensa em dinheiro, tranquilizando-se em seguida. [...] É preciso telefonar – o mundo é grande, precisa saber da grande nova, e ele não tem fichas de telefone. No guichê da recepção é recebido com sorriso, e compra algumas fichas de telefone. Civilizado, resistiu a pedir para ligar dali mesmo, o telefone ao alcance da mão – justamente para que não pedissem, colocaram a plaquinha desviatória: FICHAS AQUI, e na calçada logo à saída estava a fileira de telefones públicos, um deles com o fone arrancado e um patético fio solto.

Dá antes uma boa caminhada, para respirar fundo – está uma manhã fresca e bonita, uma brevíssima névoa prometendo um dia de um azul limpo no céu – e tenta mais uma vez organizar o dia, a semana, o mês, o ano e a vida (TEZZA, 2009, p. 24-25).

Percebe-se no trecho que o pai telefonou de um orelhão na frente do hospital, após caminhar pelas ruas de Curitiba – como uma forma de organizar as ideias, que resultou em mais memórias. No entanto, em uma entrevista concedida a Henrique Oliveira, apresentador do programa virtual “Caxola”, Cristovão Tezza afirma que o acontecimento não se deu dessa forma, pois sua esposa, ao ler essa passagem do livro, o corrigiu do evento original, como mostra as próprias palavras do escritor:

[...] eu lembro que num dos capítulos do livro o pai sai do quarto, ele vai, desce a rampa do hospital, ele chega na calçada, vai telefonar, tem um orelhão, ele se lembra de quando criança andando em Curitiba etc., tem um monte... Aí depois eu estava..., fui ler pra minha mulher e ela disse assim: “você telefonou do quarto, tinha um telefone bem do lado da cama, você não desceu coisa nenhuma”. Então, eu disse assim: “Porque que eu inventei?” eu não lembrava disso aí, não era relevante, mas para a estrutura romanesca aquela saída dele do quarto, aquele olhar Curitiba amanhecendo, aquilo era cheio de significados que vão criando a atmosfera

do livro. Isso é um processo romanesco, ficcional. Não estava nem um pouco preocupado com a realidade (FizTV, 2008, *online*).¹²

Esses dois fragmentos, o capítulo do livro e a entrevista, evidenciam que a memória não é fiel na hora de recuperar o acontecimento pretérito, pois tanto o escritor quanto sua esposa lembravam-se de forma diferente desse episódio, mas a essência dele estava preservada, o fato em si realmente aconteceu. Na hora de rememorar houve uma recriação do acontecido, a partir das imagens armazenadas pela memória. Sendo assim, o discurso autobiográfico é ficcional e a memória, por sua capacidade de imaginação, de recriação, é o respaldo para essa constatação.

Mesmo que o escritor estivesse preocupado em mostrar a “realidade” exata dos fatos, como afirmou, isso não seria possível, pois não há como trazer o passado de volta na sua completude, apenas recriá-lo. Os sentimentos, os anseios, a emoção do momento pretérito são visualizadas no presente com outros agravantes, as crenças e o modelo de mundo desse eu-atual, sendo impossível falar em verdade. Portanto, aquela verdade pregada por Philippe Lejeune em *O pacto autobiográfico* e em textos posteriores a ele não pode ser alcançada, o que ocorre é uma aparente “ilusão de realidade”, até mesmo porque quem pode afirmar que o *eu* autodiegético tão confiável não poderia mentir?

Mais uma vez chega-se a conclusão de que a autobiografia é um texto referencial sim, mas isso não quer dizer que o narrador autodiegético seja indispensável para que essa referencialidade aconteça, pois o *eu* está presente tanto na primeira pessoa, quanto na falsa distancialidade da terceira pessoa, e a associação se faz por diferentes meios. Não há como duvidar que a voz que fala naquela terceira pessoa é a voz do escritor Cristovão Tezza, sendo essa um simulacro para o seu *eu*.

Por esses parâmetros, *O filho eterno* é uma narrativa que tem como substrato o ato memorialístico, pois trabalha com as idiossincrasias do sujeito físico e real Cristovão Tezza. Sua vida é exposta às claras, com todas as particularidades e com os principais momentos que marcaram essa trajetória, selecionados por um *eu* que busca se encontrar como sujeito e se entender no momento da escrita, almejando também, ao colocar no papel sua relação com o filho Felipe, revivê-la, compreendê-la e superá-la. Todavia, isso acontece sem nenhuma pieguice, pois, às

¹² A transcrição desse trecho da entrevista foi feita na íntegra, sem modificar nenhuma palavra dita pelo escritor.

vezes, a crueldade daquele pai que se revela é sentida pelo próprio leitor, mostrando uma história que se mostra verdadeira e sincera, não evidenciando apenas o lado bonito da vida, mas as misérias do ser humano também.

E quem diante desse conflito – descobrir que seu primeiro filho nasceu portador da síndrome de Down, em uma época marcada pelo estigmatizante estereótipo mongolismo – teria coragem de negar que, pelo menos uma vez, não pensaria a mesma coisa que aquele pai desesperado? Talvez esse ato corajoso só seja possível através do véu do narrador heterodiegético, pois, como François Mauriac e André Gide afirmaram por meio das palavras de Lejeune, o romance seria mais verdadeiro que a autobiografia, pois seus escritores teriam mais coragem, diriam com mais clareza certas coisas que não conseguiriam revelar por meio da escrita autobiográfica, demonstrando o pacto fantasmático, o contrato de leitura de *O filho eterno*.

Retornando ao caráter memorialístico, é importante mostrar que o ciclo de vida do autobiógrafo compõe-se no enredo, abrangendo a infância, a juventude e a fase adulta. Em relação à infância, são poucas as lembranças desse período. A mais relevante, e única, é quando o escritor relembra sua atitude ousada de negar a ordem do pai de buscar três pés de alface no vizinho, ganhando como punição algumas palmadas, que tiraram na hora aquele primeiro surto de rebeldia. Tempos depois, o pai-escritor, diante da mesma situação de desobediência de seu filho, que recusa a ordem do pai de parar de apertar o botão da buzina do carro, se vê tendo a mesma atitude de seu pai e, assim, a lembrança ressurgiu, mais uma vez, a partir dos sentimentos que foram vivenciados com o filho.

[...] enfim explode – como se a mão de seu próprio pai estivesse ali de novo reatando fio da violência que precisaria se cumprir por alguma ordem divina, a ordem do pai. Ele bate no filho, uma, duas, três, quatro vezes, e até que enfim o filho larga a direção, e, indócil, no colo do pai que se afasta dali com a rapidez de quem quer escapar da cena do crime, olha para aquele rosto, que continua sem sentido (TEZZA, 2009, p. 137).

Essa pouca referência à infância não é relevante, pois a narrativa é centrada nas particularidades do nascimento de Felipe e nas lembranças oriundas desse fato. O pai é lembrado, pois o escritor, como pai também, cometeu a mesma atitude de violência contra o filho e sua lembrança se fez presente naquele momento.

Já o período da juventude é mais significativo na obra, pois o escritor tinha 28 anos quando nasceu o filho. As memórias vinculam-se às diversas profissões que a personagem principal já exerceu, como marinho, relojoeiro, carpinteiro e, por fim, professor. No entanto, ganha destaque nuclear os relatos do período em que ele foi participante da comunidade de teatro de W. Rio Apa e o período em que viveu em Portugal, perambulando por alguns países da Europa, já que encontrou a Universidade de Coimbra fechada devido aos conflitos do período pós-Revolução dos Cravos. Sobre a primeira, o fragmento já citado da única experiência do escritor em uma delegacia de polícia é exemplificador, complementando a ele o seguinte trecho, no qual se percebe que ele e os seus colegas de teatro são liberados e inocentados das acusações.

O candidato a escritor não está satisfeito. Vê um exemplar de *O Estado de São Paulo* amarrotado na mesa do homem e, num lampejo, pensa encontrar ali a salvação:

– Nós somos atores. Não somos vagabundos – dramatiza. Estamos há três dias montando uma peça no Teatro Paulo Eiró. Direção de W. Rio Apa. Aqui está. – Abre rapidamente o jornal com as mãos tremulas, acha o caderno de cultura e mostra a notícia discreta, num canto de página. Insiste, apontando já agressivo para o proprietário: - Como é que só hoje ele descobriu que a casa está invadida? O porão foi um empréstimo do verdadeiro dono da casa. – Era difícil explicar aquilo, ele não conseguiu esmiuçar os detalhes, e o delegado, depois de uma rápida avaliação da importância da notícia no jornal (que era enfim nenhuma), olhou para o garoto já beirando a fúria: o que esse pirralho está querendo? Estou dando uma chance para ele sair daqui (TEZZA, 2009, p. 177-178).

A vivência com W. Rio Apa, que a personagem chama de guru, foi muito marcante na sua vida, ganhando vários momentos na narrativa. Entre eles, podem-se citar os conselhos do diretor de que para ser um bom escritor era preciso conhecer um pouco de arte plástica e um certo episódio em que o escritor decide passar as férias na casa do guru em Antonina, mas, ao chegar lá, o encontra de saída para uma viagem e é aconselhado a procurar uns amigos desse em Paranaguá.

Por outro lado, o período de estadia em Portugal e em países vizinhos é muito significativo na narrativa. A vivência na Alemanha, por exemplo, é recordada principalmente enquanto o pai observa e pratica exercícios de estímulos aos movimentos motores do pequeno Felipe, esse acontecimento mescla-se aos momentos atuais da diegese, sendo frágeis as fronteiras que separam essas temporalidades, além da narração desse período se desdobrar em mais de um

capítulo ao longo da obra. O capítulo que inicia essa rememoração, e o mais relevante, é intrigante, pois mescla o tempo cronológico da narrativa com analepses e prolepses, ou seja, presente, passado e futuro interligam-se, como já foi demonstrado no subcapítulo anterior referente à análise do tempo.

Enquanto o pai observa o filho na prática de exercícios físicos, rememora sua estadia na Alemanha, quando trabalhou ilegalmente em um hospital – estudantes de outros países não podiam trabalhar sem a devida documentação – no setor da lavanderia e da limpeza; mais adiante, no parágrafo seguinte, já muda de assunto, voltando a tecer comentários sobre o filho ou, enquanto deixa-o na sala de sua casa, tenta escrever mais algumas linhas do seu próximo romance, no caso, *Ensaio da Paixão*; e novamente retorna a rememoração do período no país alemão. Essa distribuição irreal, remetendo a uma espécie de movimento circular, pode ser associada a um fluxo de consciência e de retrospectiva daquele dia diegético, demonstrando o que o escritor pensou, fez e lembrou, como se fosse possível ao leitor entrar na mente do pai-escritor e assistir o seu funcionamento, isto é, as imagens que ela projetou.

Essa percepção fica visível nos três parágrafos justapostos das páginas 103 a 106, nos quais o escritor primeiro relembra um dia de folga na Alemanha, no parágrafo seguinte os exercícios com o filho e, no terceiro, novamente, retorna a Alemanha, no episódio de uma tentativa de furto de um colega brasileiro do hospital. Será mostrado apenas o início e o final desses parágrafos, já que são muito extensos e a transcrição inteira não é necessária.

Num raro sábado livre, passeando por Frankfurt, entra numa livraria – milhares, milhões de livros, todos escritos em alemão. Avançando pelos corredores, reconhece e alimenta-se de alguns nomes conhecidos: John Steinbeck, Heinrich Böll, Scott Fitzgerald, Satre, Dickens, Cortázar, Thomas Mann, uma família caótica. [...] Os escritores brasileiros somos pequenos ladrões de sardinha, Brás Cubas inúteis, ele quase se vê dizendo em voz alta, na última prateleira, folheando um bela e incompreensível edição de *Dom Quixote* (TEZZA, 2009, p. 103-104)

A criança chegou novamente ao chão. É ele interrompe o romance para acompanhar o filho no esforço da respiração escassa. Coloca a pequena máscara de plástico no rosto dele, cobrindo apenas o nariz e a boca – o elástico prende-se suavemente à nuca. (...) Escreve mais algumas linhas, rapidamente – olha para o alto, suspira, sopra a fumaça, e sonha (TEZZA, 2009, p. 104-105).

Na semana seguinte, um outro brasileiro, novato, apareceu no serviço da faxina. É um rapaz agitado e desagradável. [...] O problema é que esse conterrâneo é idiota, ele justificou-se. Melhor trabalhar com o turco – parece que lá eles cortam a mão dos ladrões, a adaga de aço desce zunindo sobre o punho à espera, no tronco machado de sangue, ele fantasia, e finalmente

sorri, voltando a escrever rápido, em linhas seguras e perfeitamente horizontais na folha amarela, sinal de que o texto, na sua cabala pessoal, está muito bom (TEZZA, 2009, p. 105-106).

Esses trechos mostram como esse capítulo é articulado, evidenciando o fluxo de consciência da personagem, liberado pelas imagens da mente, levando, assim, ao processo de rememoração. É possível também visualizar que essa mescla permite que o leitor acompanhe as projeções que passam na mente do escritor-pai.

É válido ressaltar que as rememorações da juventude, além do período na Alemanha, com as vicissitudes do trabalho no hospital, também vinculam a uma breve descrição da passagem pela França, onde o escritor percorreu como um turista austero as ruas de Paris; e ao momento que passou em Coimbra, sustentado pelo cunhado, que financiou sua ida a Portugal e seu retorno ao Brasil. A juventude é o momento mais significativo do ato memorialístico praticado pelo escritor, não abrangendo apenas capítulos fechados, mas comportando diversas passagens da obra. Foram escolhidas essas para exemplificar, pois se acredita que elas são as mais significativas e reveladoras do substrato memorialístico de Cristovão Tezza.

Por fim, a fase adulta foi caracterizada, principalmente, pela afirmação como escritor e pela escolha profissional da docência. Nessa primeira, subjaz aquele sentimento de insegurança em relação ao literário que permeava as primeiras páginas de *O filho eterno* para dar lugar a um escritor consciente do seu papel na sociedade e das consequências dessa escolha, colhendo, aos poucos, os frutos do reconhecimento, que o anonimato das primeiras publicações não permitia. Já em relação à docência, após viver durante muito tempo sustentado pela esposa, o escritor faz um concurso em Florianópolis e passa a lecionar na capital catarinense, para dois anos depois exercer a profissão em Curitiba, na Universidade Federal do Paraná.

A vida parece encontrar outro ponto de estabilização, o pai de volta a Curitiba. Seis anos depois de escrito, *Trapo* é finalmente editado em São Paulo por uma grande editora, e tem boa recepção crítica – e as condições turbulentas em que foi escrito não existem mais. Embora ele resistisse a admitir se alguém lhe colocasse a questão, é agora um homem perfeitamente integrado ao sistema, pelo menos ao sistema de produção de conhecimento que a universidade representa. Como se a vida de fato imitasse a arte, vai se transformando no professor Manuel de seu próprio livro, criando barriga, descobrindo os prazeres da sociolinguística e o sabor da rotina (TEZZA, 2009, p. 149).

Outra mudança na fase adulta é a relação com o filho. Não há mais aquele pai atormentado pela síndrome do filho, embora a vergonha de falar sobre ele em público persista por muitos anos, mas, nessa fase, nota-se um pai orgulhoso, que, mesmo com suas limitações, consegue estabelecer uma afetividade sólida com Felipe. Há dois capítulos que demonstram de forma singular esse amadurecimento: o que o pai-escritor descreve a aptidão do filho para natação e pintura, bem como seu entusiasmo em proclamar os gritos de guerra dos desenhos animados, em uma facilidade fonética nunca antes conseguida; e o último, no qual é narrada a paixão pelo futebol, precisamente pelo Atlético Paranaense, que liga pai e filho, em um laço eterno e amoroso, ficando difícil não associar essa lembrança a uma bela pintura de um quadro renascentista.

É uma das primeiras metáforas da sua vida, copiada de seu pai, e o pai ri também. Mas, para que a imagem não reste arbitrariamente demais, o menino dá três tossinhas marotas. Bandeira rubro-negra na mão devidamente desfraldada na janela, guerreiros de brincadeira, vão enfim a frente da televisão – o jogo começa mais uma vez. Nenhum dos dois tem a mínima ideia de como vai acabar, e isso é muito bom (TEZZA, 2009, p. 222).

Nesse momento da escrita, o eu-atual já conseguiu resolver os seus problemas com aquele eu-do-passado, então, a memória e o exercício da escrita autobiográfica tornaram findas as incompatibilidades com o passado. Esses dois seres se mesclam no homem-atual, o escritor e pai Cristovão Tezza, aquele que se revelou e se compreendeu em *O filho eterno*.

Também relevante para o exercício memorialístico é a atenção que o escritor dá aos seus primeiros livros, que já haviam sido escritos ou estavam sendo escritos durante o período que atestou o auge da escrita autobiográfica. Entre eles, estão: *Gran circo das Américas*, que é chamado de romance juvenil; *Ensaio da paixão*, cujo objetivo de criação é passar sua vida a limpo, a vida no teatro, e a dos outros pela língua da sátira; *A cidade inventada*, livro de contos que o pai presenteou uma das médicas que atendeu Felipe; *Trapo*, romance que estava escrevendo; e *Aventuras provisórias*, que foi escrito durante uma greve dos professores, quando o escritor lecionava em Florianópolis.

Algumas partes desses livros são expostas ao leitor, sendo plenamente possível a verificação da veracidade delas na leitura dos mesmos, livros escritos por Cristovão Tezza. Talvez os outros livros do escritor não sejam mencionados, porque

o momento forte, que motivou a escrita autobiográfica, foi o nascimento do filho down e, neste período, esses já haviam sido escritos ou estavam sendo construídos.

Pelo que foi exposto até aqui, pode-se dizer que *O filho eterno* é construído a partir da memória, não se vinculando à recuperação de determinados acontecimentos biográficos, mas toda a narrativa é elaborada a partir dela. A chave para a recuperação da memória é a experiência com o filho especial, funcionando como o fator que desencadeou a escrita autobiográfica e o aval para as recordações. É ela que fornece o substrato memorialístico, sendo a narrativa construída a partir das imagens que ela projeta. Então, por seu caráter de imaginação, a memória é ficcional, o que atesta o discurso autobiográfico e corrobora para o seu fortalecimento como produção literária. Segundo Raquel Souza,

A memória assim utilizada encaminha a um estado de superação dos meros fatos do pretérito. Não importa mais a busca de uma memória que reproduza a realidade; ela pouco nos conta de nos mesmos! O imaginário tem mais a nos dizer do que a triste e objetiva realidade, seja lá o que se entende por realidade. Não se trata, entretanto, de confundir imaginação com mentira (SOUZA, 2010, p. 260).

Não há como falar em verdade, mas em “ilusão de realidade”, já que a mente não armazena cópias exatas dos acontecimentos pretéritos, mas somente a experiência desses acontecimentos. As imagens que a memória projeta se transformam em imaginação e vinculam o ato memorialístico a uma recriação do tempo pretérito.

Essas particularidades da memória acontecem com o narrador heterodiegético, um simulacro para o *eu* do escritor Cristovão Tezza, que expõe as idiossincrasias de sua vida, fazendo um inventário dela. Ao colocar no papel suas lembranças, ele as recria e, assim, a memória atesta a escrita autobiográfica como criação literária e *O filho eterno* como um produto dela.

2.3 A história: o terceiro elemento

Segundo Raquel Souza, a escrita autobiográfica sempre trará à tona uma visão pessoalizada da história, pois sua essência é o resgate da história em um nível individual, isto é, a história pessoal do autobiógrafo. Para abordar essa história individualizada, o mesmo se vale de alguns recursos do discurso historiográfico, o que torna ainda mais intervalar a velha questão das fronteiras entre história e literatura, ainda mais nesse caso, quando a escrita autobiográfica, narrativa literária *a priori*, ruma pelos preâmbulos da narrativa histórica.

Quando se fala em autobiografia, a abordagem do diálogo entre história e literatura é um tanto contrária ao que costumadamente vem se discutindo. Nesse campo, não é a história que se vale do discurso literário, mas a literatura que lança mão de algumas particularidades historiográficas para alicerçar a história que almeja contar, a história da vida do autobiógrafo. No entanto, as mesmas dicotomias são assunto de debate nessa inversão: o conceito de ficcionalidade e as fronteiras entre verdade e mentira e entre verdade e verossimilhança.

Para entender o termo “história”, mais uma vez, é necessário remontar à origem, ao seu conceito primário. Segundo o próprio dicionário, em uma definição um tanto didática, a história é uma “narração metódica dos fatos políticos, sociais, econômicos e culturais notáveis na vida dos povos e da humanidade, em geral” (LUFT, 2000, p. 369). O discurso histórico, por trabalhar com o fato verídico e real, busca a objetividade e a verdade, em uma tentativa de contar/recontar o acontecimento passado que interferiu e contribuiu para a formação da existência de um povo, isto é, buscando uma linguagem mais popular, um acontecimento histórico que fez história.

Por trás do discurso histórico está o historiador, cientista que, por mais que busque a objetividade e a imparcialidade, tem suas próprias convicções e possui uma história, características e opiniões sobre o fato que narra. Como afirma Adam Schaff, “a objetividade dita pura é uma ficção; o fator subjetivo é introduzido no conhecimento histórico pelo próprio fato da existência do sujeito que conhece” (SCHAFF, 1983, p. 282). Então, o historiador sempre deixa no que escreve um resquício da sua subjetividade, o que, de certa forma, torna duvidosa a afirmação categórica de que o discurso histórico é objetivo e imparcial.

Além disso, a narrativa histórica busca uma ilusão de completude, pois almeja abarcar a reconstrução de um tempo pretérito. Todavia, o historiador, para alcançar seu propósito, ao realizar sua pesquisa, vê-se na necessidade de

selecionar recortes para a sua narrativa, isto é, não serão todas as fontes que serão utilizadas, mas aquelas que vêm ao encontro da exigência da pesquisa, o que já torna essa recuperação um tanto fragmentada. Também a bagagem de mundo do historiador se reflete na sua escrita, evidenciando os caminhos que ele percorreu, ou buscou reconstruir, até o momento de recontar esse passado. Embora pretenda essa total abrangência, a narrativa histórica nunca é completa, pois o pretérito que busca recuperar é muito mais do que consegue mostrar e a visão do historiador é apenas uma em relação ao fato e não a única.

Outra questão importante, muito discutida e negada por alguns estudiosos, é que, permeado pelo historiador, há uma entidade cuja existência é apenas narrativa, o narrador. Toda escrita histórica é uma descrição discursiva, existe dentro do discurso e não fora dele. Nesse aspecto, reforça-se a figura do narrador e, ao entrar na consideração de sua atuação no discurso histórico, reforça-se o posicionamento de que ele é ficção. Portanto, se reconhece na história certo grau de ficcionalidade, que não tem nada a ver com mentira ou verdade.

A fim de unir essas particularidades a respeito do discurso histórico, faz-se necessária o parecer de Sandra Pesavento, que “costura” as ideias apresentadas.

Dizer que a história é uma narrativa verdadeira, de fatos acontecidos, com homens reais, não é, entretanto, afirmar que, como narrativa, ela seja mimese daquilo que um dia teria ocorrido. Assim, há sempre a presença de um narrador que mediatiza aquilo que viu, vê ou ouviu falar e que conta e explica a terceiros uma situação não presenciada por estes. Interpõe-se, assim, um princípio de inteligibilidade e de proposta de conhecimento do ocorrido, que é representado – re-apresentado – a um público, ouvinte e leitor (PESAVENTO, 1999, p. 819).

No outro lado, na inversão de papéis que essa análise busca mostrar, está o autobiógrafo, escritor que busca contar a história de sua vida, utilizando-se dos recursos historiográficos. Ele também precisa fazer uma seleção dos fatos que irá narrar, aqueles mais significativos, os quais irão reforçar a intenção por trás de sua escrita. Sua abrangência também não é completa, pois é apenas um lado do fato que busca reconstruir, é apenas uma visão carregada de subjetividade e de personalidade, pois, ao contrário do discurso histórico, foi ele quem viveu aquele acontecimento reconstruído por meio da palavra e recuperado através da memória.

Na escrita autobiográfica, o processo narrativo é feito pela própria pessoa que viveu os fatos. O narrador apresenta uma correlação e uma identidade com o

escritor, reforçada pelo prefixo “auto”, que torna a escrita uma confissão e uma exposição dos acontecimentos mais singulares dessa vida que se descortina diante dos leitores. O narrador é a voz pela qual o autobiógrafo fala e expõe suas idiossincrasias.

Em relação ao teor da linguagem do discurso histórico e do literário, é notório que o historiador preocupa-se *a priori* com a verdade daquilo que narra e o escritor trabalha com a verossimilhança. Para Nicolás Rosa, as fronteiras entre esses dois discursos se dissipam na intenção de verdade que cada um apregoa, pois enquanto a verdade da ficção “consiste en el poder del discurso para manifestar la articulación del registro imaginario del sujeto” (ROSA, 2004, p. 40), a verdade do discurso histórico busca “verosimilizar esse imaginario para hacerlo pasar por real” (Ibid., p. 40).

Essas duas instâncias são permeadas pela ficcionalidade e são a zona de contato do autobiógrafo, pois a autobiografia almeja os acontecimentos vividos pelo mesmo, mas acaba distanciando-se daquele conceito ingênuo de verdade, já que seu substrato é a memória, não inculcando à narrativa o aval de mentira. Porém, como a memória é recuperada por meio da subjetividade de quem relembra, o discurso autobiográfico aparenta mais uma “ilusão de realidade” do que a realidade propriamente dita. Nesse aspecto a verossimilhança também pode ser compreendida. A junção dos dois conceitos marca o discurso autobiográfico.

Confrontando-se novamente, o discurso histórico busca uma relação de verdade e o discurso autobiográfico uma “ilusão de realidade”. No entanto, as duas narrativas trabalham com a ficção, pois são escritas por indivíduos que deixam transparecer sua subjetividade nos textos que constroem: a primeira porque se vale de algumas ferramentas literárias e a segunda porque lida com a memória. De acordo com Pesavento,

A questão da veracidade e da ficcionalidade do texto histórico está, mais do que nunca, presente na nossa contemporaneidade, fazendo dialogar a literatura e a história num processo que dilui fronteiras e abre as portas da interdisciplinaridade. O texto histórico comporta a ficção, desde que o tomemos na sua acepção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividades que se articulam à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. Há, e sempre houve, um processo de invenção e construção de um conteúdo, o que, contudo, não implica dizer que este processo de criação seja de uma liberdade absoluta. A História, se a quisermos definir como ficção, há de se ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo

documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente (PESAVENTO, 1999, p. 820).

A escrita autobiográfica almeja reconstruir a história pessoal do autobiógrafo. Esse intuito é possível pela visita ao tempo pretérito, cujo guia é a memória. Para recuperar a história, o autobiógrafo utiliza como ferramenta algumas particularidades do discurso histórico, sendo assim, é a história que alicerça todo material narrado, ficando evidente que, pelo viés histórico, há a junção dos três elementos – tempo, memória e história.

Desse modo, em *O filho eterno*, o resgate da história é feito a partir da visão do pai, sendo apenas um foco do fato em si, pois se essa mesma narrativa fosse escrita pela figura materna, as particularidades e o inventário pessoal seriam outros, bem como os sentimentos que originariam a escrita pela ótica da mãe. Então, nessa narrativa, busca-se reconstruir o nascimento de Felipe e as vicissitudes de seu pai, o escritor Cristovão Tezza.

Por conseguinte, os sentimentos vivenciados, oriundos da relação com o filho especial, também são diferentes. É o pai quem mantém um distanciamento involuntário e uma dificuldade de aceitar o menino, já a mãe, como se percebe nas poucas vezes em que aparece na narrativa, mantém uma relação mais natural e amorosa. Essa disparidade no tratamento é mais evidente quando Felipe é encontrado pelos policiais e levado para casa quando havia desaparecido, acontecimento já mencionado anteriormente.

O carro chega em seguida, com as silenciosas luzes de sirene acesas – o menino desce, feliz e sorridente por ser escoltado por um carro de polícia *verdadeiro* (uma palavra que ele aprendeu e repete com frequência). [...] – Olhe! – e chamou o pai pelo nome. – Veja! As luzes são verdadeiras! Uma sombra longínqua de desconfiança passa pelos olhos de um dos jovens soldados: – O senhor é mesmo o pai dele?! Porque a criança jamais chamou ou chamará o pai de pai – apenas pelo nome próprio. E por um segundo absurdo viu-se quase no papel de ter de provar quem era, um homem respeitável, e não um sequestrador de crianças perdidas. No mesmo instante, a mulher deixa escapar um ato falho, abraçando a criança: – Filho, não saia mais sem avisar, ou a polícia te pega! [...] Agora seria preciso provar que eram os pais dele, mas isso não foi mais necessário – a efusão do encontro transbordava uma afetividade transparente. E a criança ainda havia usado a palavra mágica ao abraçar a mãe: *Mãezuca!*¹³ (TEZZA, 2009, p. 179-180).

¹³ As palavras em itálico são grifos originais do texto.

Nota-se que o menino também trata mãe e pai de forma diferente. À mãe é atribuído aquele encontro caloroso e amoroso que os filhos pequenos geralmente apresentam, demonstrando uma teia de afeto muito intensa, reforçada pelo substantivo “mãezuca”; já ao pai a neutralidade do chamamento pelo nome próprio, causando uma estranheza até mesmo nos policiais que acompanhavam a cena.

Sendo assim, *O filho eterno* mostra as marcas do tempo decorrido na vida individual do pai, Cristovão Tezza, que se revela em cada palavra, acontecimento e sentimento. Sua história está sendo contada, mesmo que o nome próprio não seja revelado, e a recusa do filho de chamar seu pai pelo substantivo “pai” descortina ainda mais Tezza, pois mostra os problemas dessa relação entre pai e filho, vivida na diegese e confessada na realidade.

Nessa perspectiva, a escolha lexical, as palavras escolhidas para fomentar o discurso, não apenas o constroem, mas revelam o sujeito em cada pormenor, exemplificando o pensamento de Adauto Novaes, que reflete a força mágica das palavras, as quais revelam muito mais do que se almeja em um primeiro momento mostrar.

[...] falar não é de maneira nenhuma traduzir um pensamento em palavras, e sim visitar certo objeto pela palavra. A palavra é, portanto, um mundo de significações e de revelações. Para que cada palavra possa ser pronunciada, ela tem por fundo a língua inteira como sistema de significações que reflete nossos valores, costumes, tudo o que consiste o mundo da nossa cultura (NOVAES, 1992, p. 11).

Onde mais do que na escrita autobiográfica o indivíduo se revelaria tanto? Isso é possível mesmo no falso distanciamento da terceira pessoa, pois as palavras não conseguem camuflar a subjetividade do sujeito que se mostra ou busca se esconder. Cristovão Tezza é revelado, ou melhor, sua história de vida é reforçada pela força avassaladora da palavra. É possível perceber o escritor em cada substantivo, em cada adjetivo, revelando que é a sua voz que fala a partir do simulacro do narrador heterodiegético e que é seu nome que aquele menino chama quando chega em casa depois de torturar por algumas horas com seu desaparecimento o pai, que antes havia sido torturado pelo seu nascimento. Portanto, é a palavra que constrói e revela.

Em uma relação um tanto parecida, como no discurso histórico em que o historiador está escondido pela capa da objetividade e da imparcialidade que o

mesmo prega, acaba transparecendo seu posicionamento, pois a subjetividade do indivíduo deixa-se revelar; também na escrita autobiográfica de *O filho eterno*, cujo autor buscou por meio da terceira pessoa narrativa um distanciamento, é inevitável que as suas singularidades se apresentem por meio do seu *eu* que se expõe. Assim, os dois discursos acabam se encontrando mais uma vez.

Por outro lado, a autobiografia também pode abarcar acontecimentos históricos e recontá-los, ou mostrar suas particularidades, pelo viés da experiência pessoal. Essa abordagem é feita com o objetivo de mostrar como esse fato interferiu na vida do autobiógrafo, resultando em lembranças pertinentes a serem recuperadas e que tem um significado singular para o enredo.

O recontar pela experiência pessoal demonstra outro lado da história factual, não apenas aquele manifestado pelo historiador que, na maioria das vezes, na imparcialidade característica, apenas narra o período histórico que investigou, intervindo seu parecer individual através do discurso, mas mostra um olhar particular de um sujeito que realmente esteve presente no acontecimento. É uma abordagem sobre outra ótica, muito mais subjetiva, pois é carregada da experiência pessoal.

Na narrativa de *O filho eterno*, dois acontecimentos históricos são abordados: o período pós-Revolução dos cravos, que o jovem escritor Cristovão Tezza presenciou ao tentar frequentar a Universidade de Coimbra, fechada pelos conflitos; e os respingos além-mar do famoso assalto ao cofre de Adhemar de Barros na passagem dele pela cidade portuguesa.

Em dezembro de 1974, Cristovão Tezza, então com 22 anos, foi a Portugal estudar Letras na Universidade de Coimbra, matriculado pelo convênio Luso-Brasileiro. Encontrando a universidade portuguesa fechada pela Revolução dos Cravos, perambulou por quatorze meses na Europa, conhecendo, entre outros países, a Alemanha e a França, experiências que ganharam destaque na diegese de *O filho eterno*. Alguns relatos do período passado em Coimbra ganham relevo neste momento, por fazerem alusão ao momento histórico da Revolução de 25 de abril, ou, como popularmente ficou conhecida, Revolução dos Cravos.

A Revolução dos Cravos foi um golpe militar, que marcou a história de Portugal, pois objetivava derrubar o regime ditatorial do Estado Novo, no poder desde 1933, e implantar um regime democrático da nova constituição, a de 25 de

abril de 1976¹⁴. Essa revolução foi levada a cabo por um grupo de militares descontentes com o regime e a situação militar resultante da Guerra Colonial. O grupo de militares era composto por oficiais intermediários da hierarquia militar, na maioria capitães, apoiados por oficiais milicianos e estudantes recrutados, muitos deles universitários. A população também aderiu em massa ao movimento.

Os dois anos que seguiram até a implantação da Constituição de 25 de abril de 1976 foram marcados por muitas revoltas. Foi um período conturbado em que se confrontavam facções da direita e da esquerda, por vezes com alguma violência; foi marcado também por vários governos provisórios que assumiram o poder. Entre as consequências do período pós-Revolução dos Cravos está o fechamento da Universidade de Coimbra.

A Revolução dos Cravos ficou conhecida por esse nome, pois, segundo dizem, o cravo vermelho tornou-se símbolo desse movimento, já que um florista de Lisboa iniciou a distribuição dos cravos pelos populares, os quais ofereciam aos soldados. Os soldados, por sua vez, colocaram a flor no cano das espingardas.

Em uma passagem – recordada enquanto uma médica da clínica do Rio de Janeiro, procurada pelo jovem pai e pela esposa para obterem maiores esclarecimentos sobre a doença do filho, proferia uma palestra sobre as etapas da evolução neurológica na síndrome de Down – a personagem relembra seu ativismo ao pintar o símbolo comunista pelas ruas de Portugal, bem como a sua participação em um encontro do Partido Comunista português e em uma passeata de bandeiras vermelhas, isso em 1975, auge do período pós-Revolução dos Cravos. Mesmo longo, o trecho se faz necessário.

Uma vez saiu com um amigo do Partido Comunista para pintar foices e martelos nos postes da cidade, como poderia ter sido para jogar sinuca, beber vinho ou jogar pedra nas águas do Mondego enquanto conversavam sobre literatura, noite adentro. Ele era bom nisso, em pintura, lembrou. A foice e o martelo saíam perfeitos de dois movimentos rápidos de pincel – Portugal quase em chamas, ele fantasiou. Um governo provisório atrás do outro – parece que estamos a um passo da Revolução Final, o paraíso instaurado. [...] Ouviram discursos na sede do partido em Coimbra. Álvaro Cunhal, a mítica figura, lançava seus desenhos da prisão, bicos-de-pena realistas cujas cópias eram vendidas para angariar fundos à grande causa. [...] Lembra de ter participado de uma passeata de bandeiras vermelhas naquelas ruas estreitas da Idade Média portuguesa. Sim, uma Idade Média

¹⁴ Cf. BERNARDO, José. *Revolução dos Cravos e seus dilemas na hora de descolonização de Angola, 1974/1975*. Disponível em: <<http://www.didinho.org/REVOLUCAODOSCRAVOSEOPROCESSODEDESCOLONIZACAODEANGOLA.pdf>>. Acesso em: 4 dez 2011.

ainda viva. A língua portuguesa foi a única língua românica que aceitou a ordem papal de mudar os dias da semana, da nomenclatura pagã dos romanos para o seriado insosso da nossa vida: segunda-feira, terça-feira... Um povo obediente, capaz de trocar, por um simples decreto, o nome de seus próprios dias. E ele ali carregando uma bandeira ridícula, o comunista ocidental, como Chaplin virando a esquina. Saiu de lá antes do fim, sem ouvir os discursos todos que tonitruavam da janela de um quartel, largando a bandeira na mão de alguém – seria bom se eles pagassem alguma coisa aos trabalhadores da luta revolucionária, lamentou (TEZZA, 2009, p. 91-92).

Esses fragmentos demonstram o olhar e a opinião crítica do momento histórico, observados pela ótica da experiência pessoal. A personagem não é um português ávido em libertar o país da ditadura militar, mas um simpatizante dos ideais comunistas que se vê inclinado a lutar pela causa. Por vezes, ele sente-se apenas um turista revolucionário, mas ao mesmo tempo um participante ativo da história humana, como assim afirma na sequência do capítulo exposto.

O fragmento traz à tona uma das características de Tezza, a pintura, que é usada para alimentar os ideais comunistas no período pós-Revolução dos Cravos, fazendo protestos para fomentar o momento político, estereotipados pela foice e o martelo, símbolos da vertente. Também alude a figura de Álvaro Cunhal, político e escritor português conhecido por sua resistência ao Estado Novo¹⁵. Cunhal dedicou-se ao ideal comunista, bem como ao seu partido, o Partido Comunista Português.

As reuniões frequentadas pela personagem principal são aquelas do partido de Álvaro Cunha e as pinturas que a narração vincula são aquelas que o político fazia enquanto estava preso, como forma de passar o tempo, já que ele ficou preso em um total de treze anos (foi encarcerado em 1937, 1940, 1949 e 1960), servindo também para as despesas do seu partido político.

A passagem mencionada deixa entrever aquele velho descontentamento da personagem com o sistema, prefigurado agora na não resistência portuguesa em acatar as normas da Igreja Católica em relação aos dias da semana. O escritor considera qualquer forma de poder e de repressão uma subversão a tão sonhada sociedade igualitária. Além disso, a crítica ao sistema é uma de suas maiores características, manifestada em várias partes da diegese de *O filho eterno* e em outras obras suas.

¹⁵Cf. ÁLVARO CUNHAL. In: <http://www.citi.pt/cultura/artes_plasticas/desenho/alvaro_cunhal/biografia.html>. Acesso em: 4 dez. 2011.

Desse modo, o trecho transposto não é uma particularidade do discurso historiográfico, com todos os seus pormenores, nem apresenta as idiossincrasias do romance histórico, mas evidencia o respaldo de um autobiógrafo que, realmente, viveu o fato em si. Ele busca na narração recuperar esse acontecimento, do qual fez parte, e reconstruí-lo pela experiência pessoal, transparecendo também sua opinião sobre o ocorrido.

Outro momento histórico abordado em *O filho eterno* é o famoso caso do assalto ao cofre de Adhemar de Barros¹⁶. Em 18 de julho de 1969, no Rio de Janeiro, três veículos, cujos integrantes formavam um grupo de onze homens e duas mulheres, chegaram à casa de Ana Capriglione, secretária e amante do então governador do estado de São Paulo, Adhemar de Barros, com a intenção de roubar um cofre, onde o político mantinha uma pequena fortuna, angariada por meios duvidosos, avaliada em 2,5 milhões de dólares. A operação durou vinte e oito minutos.

Esse assalto foi praticado por integrantes da VAR-Palmares (Vanguarda Armada Revolucionária Palmares), um dos principais grupos armados da década de 60 em voga durante a ditadura militar brasileira. Mesmo havendo divergências sobre sua participação, muitos historiadores afirmam que a então presidenta da república Dilma Rousseff foi uma das coordenadoras do assalto, embora não tenha feito uma participação física no ocorrido, juntamente com o seu ex-marido, Carlos Franklin Paixão de Araújo.

Também divergem as versões sobre os rumos do dinheiro roubado. Entre essas divergências, afirma-se que um milhão de dólares foi enviado ao embaixador da Argélia para ajudar exilados brasileiros em Argel e o restante foi usado na luta armada. Segundo o próprio Cristovão Tezza, ao conceder uma entrevista a Edney Silvestre sobre o romance *O filho eterno*, no programa Espaço Aberto da Globo News, um dos paradeiros do dinheiro se deu, por vias tortas, para o Chile, e de lá uma parte foi para a Argélia e outra para a Argentina. Também chegava a uma célula do MR8 que redistribuía para o Rio de Janeiro e para São Paulo.

Esse acontecimento histórico do período ditatorial brasileiro ganha destaque em *O filho eterno*, pois um espólio do assalto foi parar em Coimbra para financiar a

¹⁶ Cf. OLTRAMARI, Alexandre. O cérebro do roubo ao cofre. In: *Veja online*. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/150103/p_036.html>. Acesso em: 2 dez. 2011.

ida a Portugal e a volta ao Brasil do jovem escritor, bem como a sua permanência no país.

Alguns anos mais tarde, vai descobrir que aquela maravilhosa nota de cem dólares, e outras que se seguirão mensais para pagar a pensão da rua Afonso Henriques – que ele, soldado do bem, fiel ao seu projeto de pobreza franciscana, trocará por escudos no banco, e não com cambistas, para ajudar a reconstrução portuguesa após a Revolução dos Cravos, conforme pedido de um dos governos provisórios de 1975 – vieram diretamente do butim de um político paulista, cleptocrata à antiga, com cofre secreto no apartamento da amante, que, afinal, entregou inadvertidamente o local do tesouro a alguém atento, como num bom filme de espionagem. Na *holding* revolucionária que se formou para “recuperar o dinheiro do povo” participaram membros de praticamente todas as organizações clandestinas, entre elas o MR8, de que seu cunhado participava ativamente – seu consultório de dentista no oeste do Paraná estoca armas contrabandeadas no forro do telhado para eclosão de, quem sabe, um outro foco guerrilheiro que há de derrubar os gorilas da direita e instaurar a tão sonhada nação socialista brasileira (TEZZA, 2009, p. 139-140).

Algumas dessas notas do assalto ao cofre de Adhemar de Barros, que Tezza chama na entrevista de recursos não contabilizados da época, foram parar, oito anos depois, em Coimbra, enviadas por seu cunhado, participante ativo do MR8, organização política de ideologia socialista que participou da luta armada contra a ditadura militar. Esse acontecimento é também recuperado e reconstruído pela experiência pessoal, pois ele interferiu diretamente na vida do escritor, moldando, de certa forma, a sua história pessoal.

A narração do fato se dá pela via da crítica, demonstrando novamente essa peculiaridade da escrita de Cristovão Tezza. Sua abordagem demonstra que, fiel ao seu projeto comunista, ele não sabia da origem desse dinheiro, mas o aceitava para sobreviver na conflituosa Coimbra do período pós-Revolução dos Cravos. Na entrevista que deu a Edney Silvestre, o escritor confirmou esse fato, denotando que o dinheiro do assalto teve ampla circulação pelo mundo, financiando diversas ações, algumas impensadas pelos praticantes da ação, como colaborar para a permanência de Cristovão em Portugal e permitir seu retorno ao Brasil, quatorze meses depois da sua chegada.

Sendo assim, o autobiógrafo também pode abordar em sua narrativa acontecimentos históricos dos quais ele fez parte. Essa abordagem não é nada convencional, pois em nenhum momento se assemelha ao relato de um historiador, sendo apenas a posição do outro lado do acontecimento histórico, isto é, daquele

que realmente viveu o fato na sua vida e que foi, de alguma forma, transformado por ele.

Além disso, no caso da obra em questão, o diálogo com a história se faz por duas vias. De um lado, mostra uma intenção de recuperar a história individual do autobiógrafo e, de outro, tenta reconstruir, pela experiência pessoal, certos acontecimentos históricos que foram vivenciados pelo mesmo. A narrativa autobiográfica de *O filho eterno*, portanto, apresenta profundas relações com a história e com os outros dois elementos analisados, cujas relações estão fortemente estabelecidas, pois é preciso visitar ao tempo passado para reconstruir a história individual e essa reconstrução é feita pelas imagens que a memória expõe. Isso é cristalizado por meio da palavra que sela o discurso nas páginas da literatura.

Segundo Raquel Souza, a escrita autobiográfica chega a sua correspondência máxima, pois “o Tempo é o veículo no qual o autobiógrafo transita; a Memória é o elemento capaz de desencadear e de resgatar o fato obscurecido no passado; e a História é a matéria viva que se amalgamou a partir das vivências do autobiógrafo” (SOUZA, 2002, p. 175). Não há como pensar um elemento separado do outro, já que eles apresentam profundas relações.

Por essa via, buscou-se mostrar que o diálogo que *O filho eterno* estabelece com essa tríade é o aval para uma leitura autobiográfica do romance. Essa associação demonstra que as teorias de Philippe Lejeune, mesmo válidas em muitos casos, não conseguem dar conta de todas as produções autobiográficas, pois seus escritos datam de mais de trinta anos.

Desse modo, para classificar uma obra como autobiográfica é preciso antes investigar a relação que a mesma estabelece com esses elementos, já que o autobiógrafo pode criar meios de driblar a primeira pessoa como forma de camuflar a sua voz, criando um simulacro, o que inviabilizaria uma autobiografia autêntica pelos moldes de Lejeune. Além disso, a contemporaneidade é caracterizada pela hibridização do sujeito que se manifesta de várias maneiras, o que, em nenhum momento, desacredita a escrita autobiográfica, mas mostra que o gênero não pode ser categoricamente delimitado, já que como gênero literário é passível de criação e de transformação.

Por tudo que foi mostrado, é possível e evidente que *O filho eterno* configura-se como a escrita autobiográfica do escritor Cristovão Tezza. É a sua

história de vida que está sendo reconstruída por meio do resgate ao tempo pretérito e pelos caminhos sinuosos da memória.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Todo escritor é um ressentido que precisa recuperar algum tapete imaginário que na infância lhe tiraram dos pés.”

Um erro emocional – Cristovão Tezza

Para a personagem Paulo Donetti “são sempre coisas desagradáveis que dão boa literatura” (TEZZA, 2010, p. 64). Essa afirmação se aplicada à narrativa de *O filho eterno*, pois o nascimento de um filho portador da síndrome de Down não é um fato fácil de aceitar, o que em nenhum momento interfere no amor paternal e/ou maternal que brota dessa relação. Filho é filho, e um filho especial será sempre um filho eterno, pois dificilmente terá independência para trilhar seu caminho sozinho.

Nessa perspectiva nasceu *O filho eterno*. Um pai atormentado diante dessa realidade, que precisou de anos para aceitar e deixar-se transformar por esse fato. O diferencial é que essa história é dupla: é ficção e é realidade. Talvez por isso tenha mexido tanto com os leitores e com a crítica literária, pois demonstra, sem pieguice, os sentimentos mais íntimos, às vezes cruéis, do pai que se revela diante dos leitores, e que se esconde por trás de um narrador heterodiegético.

Segundo Walter Benjamin (1994), uma boa narrativa é moldada pelo narrador, como se a história fizesse parte dele e fosse aos poucos, através de um processo de maturação, ganhando a forma desejada. Ou nas palavras do próprio Benjamin,

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar e na cidade – é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. [...] Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Cristovão Tezza moldou durante anos *O filho eterno*, pois, primeiro, precisou aceitar a realidade de ter um filho especial e, segundo, quando decidiu escrever o livro, necessitou transformar em palavras sua própria história pessoal, para depois apresentar seu “vaso pronto”. Em muitas entrevistas ele afirma que só pôde escrever a obra quando a síndrome do filho já não o atormentava mais, quando

conseguiu extrair do acontecimento mais importante da sua vida literatura. Portanto, a obra é uma forma artesanal de comunicação.

Para executá-la de fato precisou passar pelos três elementos essenciais para a cristalização de uma autobiografia – o tempo, a memória e a história –, que se demonstram interligados e essenciais para a compreensão do gênero. Primeiro é preciso visitar o tempo pretérito, para depois recuperar as imagens projetadas pela memória e, por fim, apresentar sua história pessoal; com todas as particularidades que esses elementos exigem. Por conseguinte, ao escolher a voz narrativa heterodiegética para contar a história houve uma ruptura a conceitos fortemente delimitadores, permitindo, assim, uma nova compreensão da autobiografia a partir das produções contemporâneas e suas novas demandas.

No entanto, a autobiografia, por ser literatura, pode escolher outros meios de se apresentar, sem que isso negue a sua plena concretização. Neste ponto se encaixa bem um trecho de Machado de Assis, que diz o seguinte: “Eu confessarei tudo o que importar à minha história [...]. Ora há só um modo de escrever a própria essência, é contá-la toda, o bem e o mal. Tal faço eu, à medida que me vai lembrando e convindo à construção e reconstrução de mim mesmo”¹⁷. Ou seja, além de ser possível a escrita da autobiografia por diferentes formas estéticas, as palavras de Machado evidenciam que a literatura não comporta uma fidelidade, mas uma verossimilhança.

A autobiografia é literatura e é ficção. Como objeto literário a escrita autobiográfica possui todas as suas particularidades. O que deve ficar em claro é que, por trabalhar com a memória, não dá para falar em verdade no discurso autobiográfico, mas em “ilusão de realidade”, pois as imagens projetadas pela memória não são exatas, a mente humana não guarda cópias fiéis, mas o acontecimento em si.

A questão é que a autobiografia é muito mais do que aparenta ser, não é puramente confessional, como se costuma pensar, é um gênero imbricado que traz várias particularidades e relações. É uma arte literária que não é estagnada, está em constante movimento, pois dialoga com o tempo, e, sendo assim, clama por um novo pensar.

Segundo Alba Olmi,

¹⁷ Ver ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Ática, 1979. p. 84.

O “momento autobiográfico” se constitui de um conjunto de diversas operações cognitivas, por vezes discerníveis umas das outras, outras vezes completamente fundidas entre si. Cada autobiografia foi escrita porque o autor precisava atribuir-se um significado, ou melhor, muitos significados, e apresentar-se, mostrar-se/ocultar-se. Mostrar-se e ocultar-se, morrer no tempo e nele reviver. O eu e o outro (OLMI, 2003, p. 182).

Essas palavras mostram como a autobiografia é singular, um ato complexo que vai além do senso comum.

Devido a isso, essa pesquisa pretendeu, antes de tudo, mostrar que a narrativa autobiográfica não é assim tão fácil como parece. Não basta apenas um quadro que mostre as possíveis associações e vertentes quando não há essa correspondência para tudo ficar bem. A autobiografia, como literatura, é um gênero que exige a criação literária, um constante repensar sobre o seu significado e um caráter inovador, que acompanha a temporalidade, levando suas obras a adentrarem um diálogo com a historicidade.

Todavia, esta pesquisa também não aponta certezas quanto ao gênero, mas objetivou compreender que a autobiografia se faz por inúmeros meios que ultrapassam as considerações de Philippe Lejeune, não por essas serem equivocadas, mas por necessitarem de novos paradigmas. E nessa perspectiva, é plausível uma leitura autobiográfica de *O filho eterno*.

A escrita de Tezza é rica e intrigante. Seus personagens, embora sejam sempre intelectuais e/ou professores, configuram múltiplas óticas sobre a realidade, são janelas onde é possível perscrutar inúmeros horizontes. Suas temáticas, originárias do cotidiano, envolvem pela simplicidade, mas revelam-se como uma espécie de polvo, que, com seus vários tentáculos, alcançam o infinito. Cristovão Tezza é um escritor cuja obra merece e precisa ser ainda muito estudada.

É considerável o número de trabalhos acadêmicos, incluindo algumas dissertações e teses, que começam a despontar sobre seus livros. Embora seu reconhecimento tenha começado com o lançamento de *O filho eterno*, o material científico não se vincula a essa obra em particular, mas a outros romances seus.

Já foi mencionada a dissertação de Caibar Pereira Magalhães Júnior, “O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza” (2010), defendida na universidade Federal do Paraná, berço do professor Cristovão Tezza. O mesmo busca aplicar o conceito de exotopia bakhtiniana a várias obras de

Tezza, cronologicamente, desde o romance *Trapo* até *O filho eterno*, com uma atenção especial a este último. Também merece consideração a dissertação igualmente defendida na Universidade Federal do Paraná, “A obra romanesca de Cristovão Tezza” (2000), de Verônica Daniel Kobs; e a dissertação em andamento de Dinalva Barbosa da Silva, “Reconfigurações do espaço em *O fotógrafo*, de Cristovão Tezza”, a ser defendida pela Universidade Federal de Rondônia (UNIR).

É notório que a cada pesquisa na plataforma de currículos do CNPq, aumenta o número de resultados quando o assunto é Cristovão Tezza. No início desta pesquisa, quando *O filho eterno* era apenas uma aspiração, ainda não uma certeza de trabalho, podia-se contar nos dedos das mãos o número de trabalhos encontrados. Hoje, transcorridos pouco mais de dois anos, é vasto o resultado.

Isso mostra que o autor vem conquistando seu espaço no cenário nacional das Letras, no que tange à crítica literária, pois, quanto aos leitores seu espaço já está conquistado. Mas pensando bem, é necessário fazer uma ressalva: Tezza está conquistando seu espaço também fora do cenário nacional, já que *O filho eterno* ganhou edição em sete países – França, Holanda, Itália, Portugal, Espanha, Austrália e Nova Zelândia. Sendo o romance *Um erro emocional* também traduzido na Holanda. Então, foi necessário quase trinta anos – a contar da sua primeira publicação, *Gran circo das Américas*, 1979, até *O filho eterno*, 2007, quando seu nome despontou – para que o autor conquistasse à duras penas seu espaço na literatura brasileira.

Essas duras penas são confessadas pelo personagem principal de *O filho eterno*, que relata as inúmeras cartas de recusa das editoras em relação aos seus romances, a dificuldade de concluir o curso de Letras e o desejo de sobreviver das suas produções. Essa é uma realidade para os dois personagens, para esses dois *eus* que se encontram e que se confundem na sinuosa narrativa de *O filho eterno*: o professor não nomeado da diegese e o professor nomeado do universo real, Cristovão Tezza. Ambos têm o mesmo nome, a mesma identidade, a mesma história. Tezza é o pai de *O filho eterno* livro e de o filho eterno Felipe. Realidade e ficção estão presentes nessa obra, porque no final das contas a autobiografia é ficcional também, pois “quem pode afirmar onde termina, dependendo da época e do tipo de leitor, a transparência e a verossimilhança, e onde começa a ficção?” (LEJEUNE, 2008, p. 61).

Por fim, conclui-se dizendo que, pela riqueza da escrita de Tezza é possível estudá-la e compreendê-la por inúmeros vieses, como demonstram os trabalhos aqui citados. Esta dissertação não pretendeu colocar um ponto final no estudo sobre autobiografias, muito menos no que se refere a essa temática aplicada às obras de Cristovão Tezza, mas mostrar que “*O filho eterno*, de Cristovão Tezza, e marcas autobiográficas” é mais uma janela que se abre para a compreensão do universo da escrita do autor.

Referências

Suporte teórico básico

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Lesklov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221. (Obras escolhidas; v. 1)

BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 19-32.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1982.

HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 13-47.

_____. O pacto autobiográfico (BIS). In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 48-69.

_____. O pacto autobiográfico, 25 anos depois. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 70-85.

_____. Autobiografia e ficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.). *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 103-109.

LUFT, Celso Pedro. *Minidicionário Luft*. São Paulo: Ática, 2000.

MAGALHÃES JÚNIOR, Caibar Pereira. O conceito de exotopia em Bakhtin: uma análise de O filho eterno, de Cristovão Tezza. 2010. Dissertação Programa de Pós-Graduação em Letras - Mestrado em Estudos Literários. Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

MIRAUX, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.

NOVAES, Adauto. Sobre tempo e história. In: _____. (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 9-18.

OE, Kenzaburo. *Uma questão pessoal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLMI, Alba. *Uma escritora de ficção e a ficção de uma escritora: os múltiplos processos de autobiografia estética em Janet Frame*. São Paulo: Scortecci, 2003.

PONTIGGIA, Giuseppe. *Nascer duas vezes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. In: *XX Simpósio da Associação Nacional de História*, 1999, Florianópolis, Anais..., v. 2. p. 819-831.

PESSANHA, José Américo Motta. O sono e a vigília. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 33-55.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Clara Crabbé. *O espaço autobiográfico em Miguel Torga*. Coimbra: Almedina, 1977.

_____. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

ROSA, Nicolás. *El arte del olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

RUIZ-VARGAS, José María. Claves de la memoria autobiográfica. In: FERNÁNDEZ, Celia; HERMOSILLA, María Ángeles (Org.). *Autobiografía em España: um balance*. Madrid: Visor libros, 2001, p. 183-220.

SCHAFF, Adam. A objetividade da verdade histórica. In: *História e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 279-310.

SOUZA, Raquel. *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*. Rio Grande: Editora da FURG, 2002.

_____. Memória e imaginário. In: BERND, Zilá. (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 247-268.

VILLANUEVA, Darío. *El polen de ideas*. Barcelona: PPU, 1991.

Suporte teórico complementar

ÁLVAREZ, María de los Ángeles Hermosilla. La elaboración de uma identidad: los diarios de Manuel Azaña. In: FERNÁNDEZ, Celia; HERMOSILLA, María Ángeles (Org.). *Autobiografía em España: um balance*. Madrid: Visor libros, 2001, p. 481-505.

BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio (Org.). *Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Florianópolis: Mulheres, 2000.

CANDIDO, Antonio. Poesia e ficção na autobiografia. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 51-69.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Nova minigramática da língua portuguesa*. 3.ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

DUARTE, Kelley Batista. *Carmen da Silva: nos caminhos do autobiografismo de uma 'mulheróloga'*. 2005. 120f. Dissertação - Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado em História da Literatura. Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

_____. Autoficção. In: BERND, Zilá. (org) *Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos*. Porto Alegre: Literalis, 2010, p. 27-46.

_____. A escritura autoficcional de Régine Robin: mobilidades e desvios no registro da memória. 2012. 255f. Tese - Programa de Pós-Graduação em Letras: Doutorado em Estudos de Literatura. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel (org.). *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

SOUZA, Raquel Rolando. Gênero autobiográfico: mudanças à vista. *Artexto*, Rio Grande, n. 10, 1999.

Sobre Cristovão Tezza

Romances

TEZZA, Cristovão. *A cidade inventada*. Curitiba: Coeditora, 1980.

_____. *A suavidade do vento*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *Aventuras provisórias*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

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

_____. *Ensaio da Paixão*. 2.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. *Gran circo das Américas*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

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

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

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

_____. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____. *O terrorista lírico*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

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

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

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

Entrevistas

AGUIAR, Josélia. Eterna relação. *Jornal A Tarde*, Salvador, 31 jan. 2009. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

ALMEIDA, Marco Rodrigo. Novo livro de Tezza mira em turbilhão de relação íntima. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16 out. 2010.

ARCANJO, Clauder; SOUZA, Lilia. *Cristovão Tezza: o eterno romancista*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

ÁVILA, Janayna. A letra da vida. *Gazeta de Alagoas*, Alagoas, 23 nov. 2008. p. B1-B5. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SILVA, José Mário. “Um escritor não pode ter medo de nenhum tema”. *Bibliotecário de Babel*. Disponível em: <<http://bibliotecariodebabel.com/tag/cristovao-tezza/>>. Acesso em: 4 ago. 2009.

BLUM, Susan. Cristovão Tezza conversa com Susan Blum. *Revista Leia Brasil*, nov. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

BRIGUET, Paulo. Cristovão Tezza e a face da eternidade. *Folha de Londrina*, Londrina, 2 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

CARPEGGIANI, Schneider. Entrevista/Cristovão Tezza. *Jornal do Commercio*, Recife, 23 ago. 2005. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevista_jornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

CHAVES, Teresa. *Escritor Cristovão Tezza diz ser funcionário público de si mesmo*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

COUTO, José Geraldo. Uma tarde em Curitiba. *Revista Serafina*, dez. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_10_serafina.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

DORIGATTI, Bruno. Literatura muito viva. *Portal Literal*, 21 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

DUARTE, Luís Ricardo. Escrever a diferença. *Jornal de Letras*, São Paulo, 19 nov. 2008. p. 20-21. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevista_jornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

ECHEVERRIA, Malu. Laços de família na literatura. *Diário de notícias*, Lisboa, 9 fev. 2009. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornais_revistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

FILHO, Antônio Gonçalves. O colecionador de prêmios. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 jul.. 2005. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevista_jornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

JORNAL RASCUNHO. *Cristovão Tezza no Paiol Literário*. Curitiba, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *A reinvenção de uma criança eterna*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_estadodesaopaulo_11ago07.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

JÚLIO, Lilian Caroline. Perfil Cristovão Tezza. *Jornal Nota 10*, *Jornal Mensal de Educação*, set. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_jornal_nota10_perfil_set08.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

LANIUS, Eduardo. Os fantasmas de Cristovão Tezza. *Jornal do Comércio*, Porto Alegre, 22 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

LUVISOTTO, Angela; RIBEIRO, Lysandro Bueno. Erotismo implícito. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 8 ago. 2004. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

MARMELO, Jorge. De olhos nos olhos com Cristovão Tezza. *Ípsilon*, Lisboa, Portugal, 21 nov. 2008, p. 30-32. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

MIGUEZ, Sérgio. Cristovão Tezza. *Revista Cultura*, São Paulo, n. 24, jul. 2009. p. 14-17. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornais_revistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

MORAIS, Karla Jaime. Palavra de pai. *O Popular*, Goiânia, 26 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

NETTO, Irineo. A eternidade e um livro. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 6 ago. 2007a. Disponível em: <www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_03_gazeta_dopovo05ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009

PUPO, Mônica. Cristovão Tezza. *Cartaz*, Florianópolis, p. 13-21. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jan. 2010.

ROCHA, Pedro. O inventor de si mesmo. *O Povo*, Fortaleza, 20 out. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SÁ, Sérgio de. Entrevista Cristovão Tezza. *Correio Braziliense*, Brasília, 8 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SANTOS, Márcio Renato dos. Entrevista: Cristovão Tezza. *Imprensa Oficial do Estado do Paraná*, Curitiba, jul./ago. 2002. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SARTORI, Juliana; LANCIA, Marcelo. O retrato de Curitiba. *Revista VOI*, nov. 2004. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

SIMONETTI, Juliana. "A literatura sempre tem um componente de perigo, ou não fará sentido". *Cruzeiro do Sul*, Mais Cruzeiro, B4. Sorocaba, 10 jan. 2009. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_mais_cruzeiro_sorocaba_10_jan09.pdf>. Acesso em: 25 jun. 2010.

STRECKER, Marcos. É campeão!. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada. São Paulo, 3 nov. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_03nov08_ilustrada_marcos_strecker.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

URBAN, Rafael. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinhas*, Curitiba, abr. 2006. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

Entrevistas multimídia

TEZZA, Cristovão. *Bom dia Paraná*. Curitiba, RPC TV, 5 jan. 2009. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Bom dia Paraná*. Curitiba, RPC TV, 8 jan. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Bom dia Paraná*. Curitiba, RPC TV, 9 set. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. Caxola.com. FizTV, dez. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Enfoque*. Curitiba, TV Paraná Educativa, 27 jun. 2005. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Enfoque*. Curitiba, TV Paraná Educativa, 20 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Entrelinhas*. São Paulo, TV Cultura, 25 set. 2005. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Espaço aberto*. São Paulo, Globo News, 24 nov. 2005. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Espaço aberto*. São Paulo, Globo News, 29 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Holofote*. Curitiba, TV Campus, UniBrasil, 9 jun. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Letra livre*. São Paulo, TV Cultura, s/d. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Nossa Língua Portuguesa*. São Paulo, TV Cultura, dez. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *TV Comunicação*. Curitiba, UFPR, 18 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

_____. *Um as palavras*. Rio de Janeiro, TV Futura, 10 out. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_entrevistajornaisrevistas.htm>. Acesso em: 25 jun. 2010.

Artigos sobre *O filho eterno*

ALINE, Ronize. Uma crônica do desamor paterno. *O Globo*, Caderno Prosa e Verso, Rio de Janeiro, 8 set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_08set07_oglobo_prosaeverso.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

ANDRADE, Fábio de Souza. De pais e filhos. *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, São Paulo, set. 2007. Disponível em: <[Http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_01set07_ilustrada_folhasp.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_01set07_ilustrada_folhasp.htm)>. Acesso em: 4 ago. 2009.

SILVA, José Mário. Reflexos num espelho deformado. *Bibliotecário de Babel*. Disponível em: <<http://bibliotecariodebabel.com/geral/reflexos-num-espelho-deformado/>>. Acesso em: 4 ago. 2009.

BETTENCOURT, Lucia. O pacto e a máscara. *Jornal Rascunho*, Curitiba, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_set07_rascunho.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

CARPINEJAR, Fabrício. Escritores brasileiros estão voltando para casa. *Estado de S. Paulo*, Caderno 2, ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_05_oestadado11ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

CARVALHO, Regina. Um pai que se constrói. *Diário Catarinense*, Florianópolis, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_08set07_diariocatarinense.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

CASTELLO, José. A brutal descoberta da normalidade. *Entrelivros*, Edição 29, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_set07_revista_entrelivros.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

COELHO, Marcelo. Uma leitura interrompida. *Folha de S. Paulo*, nov. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_folhasp_m_coelho_12nov08.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

COLATINO, Talles. História de amor eterno de Cristovão Tezza. *Jornal do Commercio*, Caderno C, Recife, nov. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_12_jornal_do_commercio.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

COSTA, Nataly. A síndrome de down longe do clichê. *Folha de Pernambuco*, jan. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_16_folhadepernambuco_31jan08.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Drama familiar que poderia ser de qualquer um. *A Tarde*, Suplemento Cultural, Salvador, jan. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_14_a_tarde_12_jan08.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

JUNIOR, Paulo Polzonoff. *A cura inexistente para a síndrome palpável*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_11_polzonoff_05nov07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

LAJOLO, Marisa. Um autor, um narrador e nenhum herói. *Revista Linha Mestra*, n. 5, dez. 2007. Disponível em: <www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_13_marisa_lajolo.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

MAGRI, I. M.. O filho eterno de Cristóvão Tezza. *Folha Gávea e Leblon*, Rio de Janeiro, p. 40, 11 jan. 2008.

NETO, Geneton Moraes. O filho eterno. *O Continente*, Edição 81, set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_set07_ocontinente.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

NETO, Miguel Sanches. Felipe. *Gazeta do Povo*, Caderno G, 21 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_08_gazetadopovo21ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

NETTO, Irineo. Uma questão pessoal, *Gazeta do Povo*, Caderno G, 6 ago. 2007b. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_03_gazetadopovo05ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

NIGRI, André. Cromossomo 21. *Revista BRAVO!*, ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_01_bravo_ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

OLIVEIRA, Leandro. Literatura de pai para filho. *Le monde diplomatique*. Caderno Brasil, out. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_09_lemonediplomatique_out07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

OLIVEIRA, Luis Cláudio de. O pai, o tímido, o futebol e o tempo no “Filho eterno” de Cristóvão Tezza. *Gazeta do Povo*, Blog SOBRETUDO, 27 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_blog_sobretudo_27set07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

PAVAM, Rosane. O fio da razão. *Carta capital*, Plural, 25 nov. 2008. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/o_fio_da_razao_cartacapital_25nov08.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2009.

REIS, Ney. Só a pureza suporta a dor. *Jornal do Brasil*, caderno Ideias, 18 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_jornaldobrasil_18ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

RODRIGUES, Sérgio. Primeira mão Cristovão Tezza: 'O filho eterno'. *Todoprosa*. 9 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_04_todoprosa09ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

SANTIAGO, Silviano. Caminhos tortuosos. *Folha de S. Paulo*, Caderno Mais! 2. Set. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_03set07_folhasp_mais.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

TEIXEIRA, Jerônimo. Pai anti-herói. *Veja.com*, Livros, ago. 2007. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/220807/p_125.shtml>. Acesso em: 25 jun. 2010.

VOLPATO, Cadão. Um filho, um pai, uma cidade. *Jornal Valor Econômico*, Caderno Fim de Semana, Literatura, p. 18-19, 3-5 ago. 2007. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_filhoeterno/p_02_valoreconomico03ago07.htm>. Acesso em: 4 ago. 2009.

ANEXO - Entrevista do escritor Cristovão Tezza concedida à autora deste trabalho¹⁸

Gracieli de Brida (GB): Ao acompanhar sua obra se percebe duas características fiéis, a primeira é a figura do escritor e/ou professor, que é uma constante. Desse modo, o que as personagens Raul Vasquez, Paulo Donetti, professor Manuel, Josilei Maria Matôzo, professor Frederico Rennon, Juliano/André Devine, professor Duarte e a personagem principal de *O filho eterno* têm do professor e escritor Cristovão Tezza?

Cristovão Tezza (CT): Eu acho que de tudo tem um pouco. Para construir um personagem alguma coisa sua você tem de colocar nele, mesmo que sejam personagens negativos, anti-heróis, figuras problemáticas. Sempre haverá alguma coisa sua, estados emocionais, situações existenciais, características psicológicas. Normalmente são apenas traços que transparecem alguns sinais avulsos, exceto, talvez, em *O filho eterno*, que é um romance autobiográfico. O curioso é que ali, embora o material do livro seja minha vida, é um livro inteiro construído sobre fatos da minha vida, o narrador que resultou da narrativa é uma outra pessoa. A literatura cria uma lógica interna que acaba tendo leis mais poderosas do que simplesmente mimetizar a realidade. Quando releio trechos de *O filho eterno*, vejo um personagem; eu não me identifico com aquele pai. É um outro ser. O livro seleciona alguns aspectos do comportamento do pai que dá uma grande nitidez a ele, e eu jamais tive essa nitidez. Pessoa nenhuma é “nítida”; só a literatura consegue dar esse foco pela escolha de algumas características que acabam ganhando uma relevância extraordinária durante a leitura. Nós vivemos vinte e quatro horas por dia, mas a personagem vive só um momento e é aquilo que fica na cabeça do leitor, como síntese da realidade. Mesmo em *O filho eterno*, o pai acaba sendo uma personagem, um outro, um ser representado.

Nos meus outros livros, sempre há toques pessoais. Com Josilei Matôso, por exemplo, da *Suavidade do Vento*, brinquei com uma situação pessoal, ou não tão pessoal. O fato de você publicar livros e prosseguir completamente desconhecido no mundo. O tipo de fracasso que é o trabalho do escritor. Embora a sua vida seja escrever, você não é reconhecido como tal pelas pessoas em volta porque a

¹⁸ A entrevista foi concedida no dia 19 de julho de 2011 na casa do escritor, em Curitiba, Paraná. Foi feita uma transcrição integral, depois submetida ao escritor, que fez uma edição estilística de suas respostas, segundo ele para “eliminar o excesso de marcas de oralidade no texto de modo a ser mais fiel, por escrito, ao pensamento original”.

literatura tem um espaço muito miúdo. Com Matôso, fiz uma espécie de catarse, criando aquele personagem que, objetivamente, não tem nada a ver comigo. Aquela timidez doentia, quase patológica, como representação alegórica de uma situação concreta da literatura.

Em *Juliano Pavollini* eu peguei algumas coisas soltas da minha infância. Por exemplo, a morte do meu pai, algumas memórias da infância de Lages, mas totalmente transformadas pela ficção. Eu não tive uma infância dura como a daquele menino, mas peguei alguns fatos de uma cidade pequena do interior, dos anos 60, final dos anos 50, e os transformei no *Juliano Pavollini*. Também algumas coisas da Curitiba de quando eu me mudei para cá; fiz uma transposição literária. E há influências externas também. Lembro do romance *Os desgarrados*, do escritor americano William Faulkner, que se passa no começo do século XX, uma leitura marcante da minha juventude. O garoto rico passa uma noite no bordel em Memphis depois de se esconder no porta-malas do carro da família. É um tema maravilhoso – a situação de alguém que foge de casa e, no caso do Juliano, acaba sendo educado por uma prostituta. Escrever envolve uma soma de influências, as literárias, as pessoais, os toques da imaginação e do acaso.

Para construir o professor Rennon usei, obviamente, a minha experiência como professor universitário. Coloquei no livro até mesmo a Universidade Federal do Paraná. Foi um livro que eu escrevi nos Estados Unidos. Lembro que o suicídio do professor Rennon, por exemplo, foi influenciado por um livro de Vladimir Nabokov, *A defesa*, que eu estava lendo lá. Tem um enxadrista que se suicida, jogando-se pela janela. A leitura me deu aquela imagem apenas. Em tudo o mais não há nada a ver entre um livro e outro.

Na verdade, a composição romanesca pra mim nunca foi uma coisa racionalizada. Vejamos outros personagens. O André Devinne, de *O fantasma da infância*, foi uma continuação possível, ou literária, que eu fiz do *Juliano Pavollini*. Tem um pouco de influência, meio de raspão, do pós-modernismo, embora eu negasse isso. Olhando retrospectivamente, vejo que era uma ideia de jogar um pouco com as formas literárias. Eu fiz uma continuação não realista. Só usei o Juliano Pavollini e o Odair, usando-os em uma outra situação, inspirado também por uma situação pessoal engraçada, quando um amigo que eu não via há uns 20 anos, dos meus tempos de bicho-grilo da juventude, me redescobriu na universidade e apareceu dizendo que tinha achado uma gravura do Picasso, algo assim, que

alguém teria esquecido em um táxi. Ele queria saber se eu sabia de alguém que comprava essas coisas (risos). Percebi que ele estava meio chapado.

Nos separamos, fui pra casa e imaginei de um estalo a ideia central do *Fantasma da infância*: alguém “respeitável” que é assombrado por uma memória de infância, dos tempos em que era um marginal. É um tema clássico da literatura policial, não há novidade nisso, mas eu aproveitei a situação para retomar o *Juliano Pavollini*. Como o Juliano era um personagem muito inteligente, alguém que iria se defender na vida quando saísse da cadeia, não era impossível que acontecesse o que aconteceu. A história do Brasil está cheia de casos assim. É um breve momento da minha vida que serviu de gancho para criar uma sequência romanesca.

GB: Os romances brotam do cotidiano, então, do teu cotidiano?

CT: Sim, eu sou um autor do presente. Nunca escrevi um romance histórico. A experiência da vida cotidiana pra mim, eu acho que você usou a palavra certa, é muito forte. Estou com projeto no meu próximo romance e o título provisório é *O professor*. Vai ser mais um professor... Esse é um livro mais ambicioso que eu quero fazer. Será meu último romance talvez.

GB: Por quê? Não!

CT: Vai ser minha obra prima (risos). Eu vou começar a escrever só no ano que vem, estou com um outro projeto no caminho. Em síntese, é isso. A criação do personagem vem um pouco de situações pessoais, outro pouco de temperamento, uma maneira de ver a realidade, também da influência da própria literatura, e finalmente, talvez com mais peso, por força da observação. Eu acho que a melhor qualidade que eu tenho, a escolher entre a imaginação e a observação, eu diria que eu sou um escritor da observação.

GB: A segunda característica é a projeção da ideologia dos anos 60/70 nas falas, comportamentos de muitos personagens como, por exemplo, em *O terrorista lírico* com o desejo de explodir o sistema e *Trapó* com suas poesias; ou em *Ensaio da Paixão*, com a comunidade alternativa de teatro. Essa questão está fundamentada na sua vivência pessoal em comunidades de teatro, na juventude passada nessa época?

CT: Com certeza. Eu fui uma pessoa e um escritor formado pelos anos 60, muito intensamente, ou seja, eu vivi o imaginário do que foram os anos 60 no Brasil. Essa é a chave para me compreender e para compreender praticamente todos os autores da minha geração, porque foi um momento extremamente importante pra história do Brasil e do mundo. Foi uma revolução de costumes que mudou praticamente o perfil da família, o perfil do trabalho, da posição da mulher na sociedade. Foi uma época de rebeldia política e radicalismos intensos, época de utopias. E de tudo isso ficaram reflexos muito fortes. O mundo hoje é praticamente ainda uma onda, uma consequência da ruptura que houve nos anos 60. Nos anos 60 eu tinha 10, 12, 15, 16 anos, foi a minha fase de formação e a minha literatura foi marcada pelo quadro mental daquele tempo. Como é que aquelas pessoas pensavam? Elas eram contra o quê? E as consequências disso aí nas décadas seguintes.

O Trapo já é um remanescente tardio dos anos 60. Na verdade ele é dos anos 80, quando o mundo não tem mais utopias. *O terrorista lírico*, que é um livro literariamente bastante imaturo, tematicamente expressava uma ruptura bem mais violenta, mais radical. Com a maturidade, meu texto já foi tomando uma outra dimensão. Mas realmente, os anos 60 pra mim foram fundamentais para o meu quadro mental, minha visão de literatura e a própria concepção de arte. É uma coisa que eu nunca me livrei completamente: a ideia de que arte é uma forma de viver e não propriamente uma produção de objetos.

GB: Quais as semelhanças entre os escritores Antonio Donetti, de *Ensaio da Paixão*, e Paulo Antonio Donetti da Silva, de *Um erro emocional*?

CT: Nenhuma (risos).

GB: São parecidos. E eu pensei: “já li esse sobrenome”. Aí voltei nos livros...

CT: Que engraçado. Olha, eu guardei o nome... é uma certa obsessão.

GB: Você nem reparou, será?

CT: Não, é claro que reparei. Foi proposital. Na primeira versão do livro de contos eu usava Antônio Donetti... Era uma espécie de *persona* de escritor. No *Ensaio da paixão* eu tinha uma imagem meio ridícula; em *Um erro emocional* esta imagem já é outra.

GB: É, no *Ensaio* ele era quase um best-seller.

CT: É, quase um best-seller. Um cara acadêmico, meio quadrado.

GB: Ele chega na ilha num navio.

CT: Exatamente. Ele era importante. Ele vive o ressentimento das pessoas, dizendo “esse cara é um babaca, que entrou no sistema”. Já o novo Donetti é uma outra figura, é um escritor contemporâneo, sem utopia nenhuma. Vive no terreno do fracasso pessoal, amoroso, das mulheres. É uma outra história. O primeiro Donetti não, era um escritor bem sucedido, mas também tinha um outro registro, um registro engraçado. Era um mundo bem mais provinciano também, o mundo do *Ensaio da Paixão*. Um mundo menor, mais fácil de compreender, mais polarizado. O mundo do Paulo Donetti é um mundo bem mais confuso, bem mais multifacetado. É mais denso também. E é claro que o narrador de *Um erro emocional* tem muito mais recursos do que quem escreveu *Ensaio da Paixão*.

GB: Pensei, apenas pensei que como o Juliano e o Odair transitam entre dois romances, podia o Paulo Donetti também...

CT: (risos) Eu brinco que o Paulo Donetti deve ser sobrinho do outro (risos).

GB: Em que medida a afirmação da personagem Paulo Donetti, em *Um erro emocional*, “são sempre coisas desagradáveis que dão boa literatura”, se aplica a *O filho eterno*, *Uma questão pessoal*, de Kenzaburo Oe, e *Nascer duas vezes*, de Giuseppe Pontiggia? Esses dois romances, eu li numa dissertação que te influenciaram.

CT: Sim.

GB: Até li eles também. Estou querendo percorrer teu caminho... (risos)

CT: Bem, eu nunca pensei em escrever sobre síndrome de Down ou sobre minha experiência. Eu achava que isso não era literatura, que era apenas uma questão pessoal. Aí eu li o livro do Kenzaburo Oe – justamente “Uma questão pessoal” –, que me deu um estalo na cabeça, já no ano 2000. Eu tenho esse livro aqui, vou ver o ano...

GB: É de 2003 o livro, eu acho.

CT: Isso mesmo, março de 2003. E quando eu li me deu aquele impacto na cabeça. E surgiu a ideia de escrever sobre o tema, mas muito vagamente ainda. De fato, em 2003 eu estava terminando *O fotógrafo* e caiu esse livro na minha mão, aí eu vi que é possível fazer boa literatura com um tema desse. Depois eu li *Juventude*, de Coetzee. É sensacional! Neste, eu percebi um caminho para resolver a questão do narrador, a força da terceira pessoa. Depois li o Pontiggia, que é um livro de crônicas pessoais, num outro registro. Somando tudo, foram referências avulsas que fui encontrando até eu conseguir pegar o jeito do que eu ia contar. Nunca se escreve num vazio, todo escritor é antes de tudo um leitor. Você faz a sua própria linguagem em cima do que aprende das outras linguagens. E assim nasceu aquele narrador.

GB: Em terceira pessoa...

CT: Em terceira pessoa. A grande chave do livro. Se bem que...

GB: E a grande quebra também nas teorias...

CT: É uma terceira pessoa distanciada, que se aproxima, que se afasta. Agora, do ponto de vista técnico, *O fotógrafo* já tem uma linguagem que é semelhante à de *O filho eterno*. *O fotógrafo* tem um narrador que se aproxima muito da intimidade das personagens e delas se afasta, um narrador que não mistura uma com a outra.

Eu acho que no *Breve espaço entre cor e sombra* comecei a dominar esse registro, eu fui amadurecendo um tipo de linguagem que chegou na forma de *O filho eterno*. E de certa forma ele exacerbou nesse último, *Um erro emocional*, onde eu levei ao limite esse olhar de narrador. *Um erro emocional* é uma primeira pessoa que não é uma primeira pessoa.

GB: Será que se *O filho eterno* fosse em primeira pessoa ele não seria encarado como uma autobiografia mesmo?

CT: É, eu teria dois problemas. Certamente, teria que ser uma autobiografia ou seria lido inexoravelmente como tal.

GB: Um problema teórico.

CT: E o segundo problema era que não iria conseguir sair da confissão, do tipo de registro mais emocional, eu não iria conseguir me defender da minha própria linguagem falando em primeira pessoa. O “ele” me deu o distanciamento que eu

queria, uma autocrítica permanente, de me olhar como um outro. E ao mesmo tempo criei uma outra “persona” que não sou eu, uma personagem que é uma composição literária. Usei um material biográfico para escrever uma obra de ficção, ou seja, criar uma representação ficcional do mundo para aquele problema entre pai e filho. Não tive assim nenhum objetivo de retratar minha vida, nenhum compromisso com a realidade factual – tanto que está cheio de erros factuais no livro. O que não tem importância nenhuma. O pressuposto de uma autobiografia é a pressuposição de verdade com relação à realidade. Você tem que fazer esse pacto de verdade com o leitor. E a ficção está a quilômetros disso. Eu não estava nem um pouco preocupado com esse fato, com a questão biográfica. A verdade que eu estava buscando era outra.

GB: Como professor universitário, como você vê, ou conhece, as teorias do crítico francês Philippe Lejeune sobre o gênero autobiográfico, principalmente sobre o pacto autobiográfico, que ele diz que é a tripla identidade entre autor, narrador e personagem principal? Você conhecia essas teorias?

CT: Não, muito superficialmente. Eu nunca li o Lejeune e ouvi falar de orelhada, mas só isso que você falou agora... gostei disso aí, a questão da tripla identidade entre narrador...

GB: Para ele tem que ter uma tripla identidade...

CT: Perfeito!

GB: Narrador tem que ser em primeira pessoa, o autor e o personagem principal...

CT: Tem que coincidir.

GB: É. No teu caso é uma ruptura completa. Por isso é bom de ser estudado... (risos)

CT: É! (risos). Mas eu não conhecia o Lejeune. Depois que terminei meu doutorado e comecei a escrever *O fotógrafo*, passei a me afastar da academia, da universidade, a me desinteressar. Fui perdendo o contato. O Lejeune eu não conhecia, mas gostei muito dessa definição dele da autobiografia. O que prova que o livro não é uma autobiografia (risos).

GB: Não é uma autobiografia, mas pode ser lido, talvez?

CT: Pode ser lido como autobiografia. Aliás, muitas pessoas leem assim. O leitor é livre. Normalmente pessoas com menos formação literária, com menos preocupação com esse tipo de universo, leem *O filho eterno* exatamente como se fosse uma biografia.

GB: Qual a motivação para a não nomeação da personagem principal e para o narrador em 3ª pessoa? O narrador tu já me disse que é para ter um distanciamento, e para a não nomeação da personagem principal?

CT: Eu não sei, foi um processo instintivo.

GB: Mas foi uma técnica muito boa...

CT: Se eu pusesse “Cristovão” ali eu matava a personagem... Eu realmente queria deixar essa referência em branco porque não sabia com quem estava lidando. Você olhar para trás vinte anos, trinta anos, e tentar ver o que estava acontecendo – é claro que você cria um personagem. Você está selecionando fatos e está criando uma outra imagem, que não é propriamente a do Cristovão, já é outra. Bem, isto eu estou explicando *a posteriori*. Para mim foi um puro ato intuitivo de escritor: eu não posso colocar o meu nome aqui; se colocar meu nome vou matar a narração, tirar a sua força.

GB: Raquel Rolando Souza, que é minha orientadora, em seu livro *Boitempo: a poesia autobiográfica de Drummond*, que é a tese de doutorado dela, diz que algumas vezes o gênero autobiográfico é praticado com o objetivo de reviver determinado acontecimento do passado para resolvê-lo no momento da escrita. Essa afirmativa se aplica a escrita da experiência pessoal de ter o primeiro filho portador da síndrome de Down e numa época em que o estereótipo mongolismo, como afirmou a personagem principal, imperava com tanta força?

CT: É, não era, eu diria assim... Eu não escrevi esse livro para resolver um problema e nem pra ter esse foco, para denunciar essa questão da criança especial, da indiferença social. Esse não foi meu objetivo. Na verdade eu comecei a escrever o livro quando eu não tinha mais problemas com relação ao Felipe.

GB: No início teve?

CT: Obviamente sim, ou não haveria o livro. Eu só comecei a amadurecer a ideia de escrever quando o Felipe deixou completamente de ser um problema existencial, pessoal ou familiar, completamente. Ele já está integrado na minha vida, ele já me transformou, e eu já o transformei. Ele é um filho como qualquer outro e me dá os problemas que qualquer filho daria, com apenas um detalhe, que ele é o filho eterno, será sempre meu filho, vai ficar aqui em casa sempre. Então não escrevi o livro para resolver um problema ou fazer uma catarse. Foi um livro escrito mais ou menos a frio. Eu queria retomar a experiência da minha geração e especificamente da relação pai e filho, olhando porque que foi tão difícil para mim. Senti aqueles momentos como tão difíceis para minha vida pessoal, quando olhando retrospectivamente já achava que não era nada de tão extraordinário. Mas como eu disse é um momento intuitivo. Eu diria que é um livro escrito a frio, a distância.

Eu tinha mais um problema literário do que um problema existencial: como dar conta de um tema tão difícil e fazer boa literatura? Essa era uma boa questão. E ao mesmo tempo tratar de temas literariamente maduros, mais densos, mais fortes, ou seja, dar um salto no meu repertório literário. Já não se tratava mais de apenas contar uma história, mas de fazer um mergulho mais denso nos grandes temas que sempre me estimularam a escrever. Essa coisa difusa, mas que é o mundo do escritor, aquilo que você não pode dizer por meio da ciência, ou de outras formas, ou partilhar uma experiência, que é uma coisa legal também. A ideia da literatura como um espaço em que se partilha experiências. Você oferece ao leitor uma experiência para partilhar com ele.

GB: Em sua opinião o que impulsiona a memória não são os fatos pretéritos, mas os sentimentos que foram vivenciados? Podemos confiar fielmente na veracidade dos fatos narrados quanto entra em jogo a memória?

CT: Não, a gente não pode confiar na memória. A memória é traiçoeira. Depois, como dizia Borges, no sempre citado *Funes, o memorioso*, não faz sentido lembrar de tudo. A memória é naturalmente um corte. A gente escolhe o que quer lembrar. De certa forma a gente monta um passado, como a gente quer ver. Lembra um pouco a caverna de Platão, como se você já tivesse visto tudo aquilo, integralmente, mas o conjunto não faz sentido; você precisa tirar uns véus da frente pra perceber realmente o que aconteceu. Tiramos camadas das lembranças para chegar ao osso.

Sempre lembro uma frase do Faulkner que acho belíssima, “O passado não está morto, o passado nem mesmo é passado” (risos). Como se vivêssemos simultaneamente todos os tempos na cabeça.

GB: Durante a escrita houve uma descoberta, um entendimento do sujeito Cristovão Tezza de hoje a partir daquele que foi lá atrás?

CT: Eu acho que houve uma reorganização do passado para tentar entender o que aconteceu. O ato de escrever não é uma coisa racional assim, como se escrevendo eu descobrisse com nitidez que “A mais B é igual a C”. O ato de escrever, a experiência de mergulhar nesse tema, me fez bem... Eu fui mais uma vez transformado pelo livro que escrevi. O ato de escrever é uma espécie de viagem sem volta. Você começa um livro, mas não sabe onde ele vai parar. Você está mexendo com a linguagem, que é aquilo que nos define. Você está entrando na própria noção de identidade pessoal, pela linguagem, pela sintaxe, pela escolha de vocabulário, que é a maneira como representamos o mundo. Escrever um livro é uma experiência muito forte. Você fica um ano e meio, dois anos, lidando com imagens, com situações, com palavras, com textos, com experiências que são recolocadas, redesenhadas pelo texto e isso aí não se faz impunemente. O que você escreve vai também te determinando, vai dizendo o que você é. A linguagem não engana. Eu acho que todo livro que escrevi mexeu com alguma coisa minha, tocou em algum aspecto da minha vida de que eu nem suspeitava. Depois de terminar um livro, reler partes, sentir a reação das pessoas, acontece uma espécie de efeito retardado do livro. Você acaba o livro, leva um bom tempo em silêncio, alguns meses, às vezes anos, para ser publicado, para os leitores começarem a ler... No caso de *O filho eterno*, quando começou a acontecer a repercussão, finalmente senti o que tinha feito. É uma outra forma de você perceber o que escreveu, a maneira como o livro bate nas pessoas. Foi um momento de maturidade, importante para mim, uma certa consciência de que eu não sou mais aquele autor de vinte anos atrás. Sou outra pessoa, num certo sentido me transformei numa outra pessoa.

GB: Em algumas entrevistas você disse que há muitos anos pensava em escrever sobre a experiência com o filho Felipe. Por que 2007 foi o ano escolhido? Pela “maturidade literária” alcançada?

CT: Não foram tantos anos assim. Na verdade só depois de 2000 que eu comecei de fato a pensar nisso. Até então nem me passava pela cabeça. Durante 20 anos nunca parei para pensar assim: “Puxa! Agora vou escrever sobre esse tema”. Era um vazio temático. Na virada do ano 2000 começou a surgir a ideia, não mais como um problema pessoal a ser resolvido. O tema passou a ter um foco literário. Uma questão existencial que se somava a um foco literário, e senti coceira de mexer nesse vespeiro. Como a gente pode fazer boa literatura disso aí? E só comecei mesmo quando eu me senti maduro. Foi engraçado: parece que o livro passou muitos anos sendo escrito secretamente na minha cabeça, porque houve capítulos que eu escrevi praticamente em uma tarde só, sem mexer quase que nada. Aquilo saía de um jato, intuitivamente.

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

GB: Como é hoje abandonar a profissão de professor universitário e viver da literatura, como tanto almejava a personagem principal de *O filho eterno*: “Ele é um predestinado à literatura”, “Jamais conseguiu viver do seu trabalho. Do seu trabalho verdadeiro”, “algum dia ainda vai sobreviver do que faz. Ele sonha”?

CT: Olha, é muito bom (risos). O narrador acertou, ele enfim vai sobreviver do que faz. É o que acontece comigo hoje. Eu saí da universidade por razões práticas e existenciais. Faltava muito tempo pra eu me aposentar, dez anos, eu vou fazer 59, na época tinha 57... eu vi que eu ia ficar mais dez anos na universidade e eu já tinha esgotado todo o meu trabalho acadêmico. Não tenho mais projeto acadêmico, é uma coisa que não me interessa mais, só me interessa a ficção. Posso até mesmo trabalhar com teoria literária, mas agora numa perspectiva radicalmente não acadêmica. Eu estava muito cansado de dar aula, e sentia que não estava me renovando. Toda a minha energia se canalizava para a ficção, e não para o trabalho acadêmico. Senti que era hora de sair, que a universidade, agora sim, estava me fazendo mal. É claro que se faltassem dois ou três pra me aposentar eu pensaria

duas vezes, para ter uma garantia de salário depois. Mas dez anos são muita coisa, ainda mais nesse momento.

E o livro *O filho eterno* me ajudou muito. O romance ganhou praticamente todos os prêmios relevantes do país. A repercussão foi grande, o livro vende bastante até hoje, e chamou a atenção para os meus outros livros. E todo dia sou convidado para algum evento. Hoje já há um circuito profissionalizante do escritor no Brasil, com o que nem se sonhava no século passado. Nos anos 80, 90, não havia nada semelhante à isso que se tem hoje. Eu não era convidado pra nada e se fosse convidado era de graça (risos). A vida do escritor era quase que puramente ornamental. Hoje não. Claro, infelizmente preciso continuar trabalhando (risos). Preciso continuar escrevendo, viajando, fazendo minhas coisas. Mas é um prazer viver, enfim, apenas em torno da literatura.