

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE
MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

**O EU COMO OUTRO NO ROMANCE *O FILHO ETERNO*,
DE CRISTOVÃO TEZZA**

SELMI MACHADO GONÇALVES

CURITIBA
2017

SELMI MACHADO GONÇALVES

**O EU COMO OUTRO NO ROMANCE *O FILHO ETERNO*,
DE CRISTOVÃO TEZZA**

Projeto de dissertação de Mestrado na área de Teoria Literária, apresentado ao Curso de Mestrado em Teoria Literária, do Centro Universitário Campos de Andrade.
Linha de Pesquisa: Poéticas do Contemporâneo
Orientador: Prof. Dr. Otto Leopoldo Winck

CURITIBA
2017

Dedico

à ...!

AGRADECIMENTOS

**A Deus,
À família,
...**

**A pessoa em que me espelho há anos,
O eu e a outra,
Profª Drª Phd Brunilda Tempel Reichmann,
Uma das responsáveis pelo meu ingresso nesse caminho.
Um caminho sem volta,
Muito Obrigada!!!**

A beleza está em procurar,

Buscar,

querer,

lutar e,

Conquistar!!!

SUMÁRIO

RESUMO	viii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
1 PANORAMA CONTEMPORÂNEO	6
1.1 HIBRIDIZAÇÃO DE ESTILOS.....	14
2 AS ESCRITAS DE SI	20
2.1 FICÇÃO.....	26
2.2 BIOGRAFIA/AUTOBIOGRAFIA.....	33
2.3 AUTOFICÇÃO.....	41
3. CRISTOVÃO TEZZA	70
3.1 O AUTOR-PESSOA.....	70
3.2 AS OBRAS E PRÊMIOS.....	72
4 O FILHO ETERNO – ENREDO	87
4.1 ESPAÇO – TEMPO NA NARRATIVA.....	97
4.2 O DUPLO E A SEMELHANÇA ENTRE PAI E FILHO.....	104
5 ESTRUTURA DA OBRA O FILHO ETERNO	110
5.1 FICCIONALIDADE DA OBRA.....	118
5.2 AUTOFICCIONALIDADE DA OBRA.....	121
4.3 NARRADOR/AUTOR.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	136

RESUMO

O objetivo deste trabalho é suscitar uma reflexão acerca da literatura de introspecção, em que o eu está, por vezes, camuflado em outro. Utilizaremos como objeto de reflexão a obra mais conceituada da literatura autoficcional contemporânea brasileira, *O filho eterno* de Cristovão Tezza. Com vista a fundamentar a reflexão, apresentamos uma breve distinção das principais modalidades do gênero, periodização e uma tentativa de conceituação do estilo autoficcional. O que se desenvolverá a partir dos conceitos defendidos por Doubrovsky, em resposta à lacuna deixada por Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique*, quanto à autobiografia. O estudo se pauta nos trabalhos desenvolvidos pelos teóricos Doubrovski, Gasparini, Ricoeur, Foucault e Colonna, entre outros, em que há um amplo e polêmico debate acerca da autoficção. A relevância da pesquisa se justifica devido ao ideário incipiente do momento midiático sociocultural em que a literatura contemporânea está inserida. Com vista a clarificar o exposto, o trabalho é costurado entre a teoria, o autor e a obra objeto de estudo apontada no preâmbulo desse resumo.

Palavras-chave: Autoficção. Literatura. Contemporâneo. Midiático.

ABSTRACT

The objective of this work is to stimulate a reflection on the literature of introspection, in which the self is sometimes camouflaged in another. We will use as the object of reflection the most important work of the contemporary Brazilian autofictional literature, *The eternal son* of Cristovão Tezza. In order to base the reflection, we present a brief distinction of the main modalities of the genre, periodization and an attempt to conceptualize the autoficcional style. What will develop from the concepts defended by Doubrovsky, in response to the gap left by Philippe Lejeune in *Le pacte autobiographique*, as autobiography. The study is based on the works developed by the theorists Doubrovski, Gasparini, Ricoeur, Foucault and Colonna, among others, in which there is a wide and controversial debate about the autofiction. The relevance of the research is justified by the incipient ideology of the socio-cultural mediatic moment in which contemporary literature is inserted. In order to clarify the above the work is stitched between the theory, the author and work object of study pointed out in the preamble of this summary.

Keywords: Autofiction. Literature. Contemporary. Mediatic.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como temática principal a questão identitária. O mundo é repleto de refletores e espelhos, no qual cada um se constrói com uma partícula do outro. Inexiste uma razão única fechada, uma verdade inquestionável. O eu como outro no romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza tem por objetivo tentar elucidar as posturas mais pragmáticas e tradicionais dos seres, o ponto de vista comum em que cada um se vê imerso. Demonstra como a sociedade e a cultura podem influenciar o comportamento dos seres humanos, a ponto de perderem sua identidade. A obra tenta chamar a atenção para o que vem ocorrendo em meio ao universo social e midiático contemporâneo.

A literatura contemporânea traz em seu bojo mudanças, em especial, acerca da variedade de desdobramentos, combinações, resgates de gêneros textuais e da variedade de enfoques teóricos. O presente estudo evidencia o processo de transformação do olhar antes voltado aos discursos de caráter totalizante e, atualmente, voltado à democratização do pensamento.

A origem e aplicabilidade das estruturas literárias da contemporaneidade se voltam para uma maior variedade de estilos e exposição do pensamento popular e maior crítica social. O mundo ilimitado de manifestações gera certa instabilidade e provoca complexidade nas composições literárias, devido ao intercâmbio de gêneros, formatos, mediações técnicas dos recursos literários, procedimentos representativos e combinatórios, e dialogismo intertextual; fatores que passam a ser expressões complementares e fecundas. Cabe, portanto, investigar as manifestações literárias que se oferecem imperativas, por expressar a realidade que se arquiteta e a relação dos valores no tempo. O mapeamento é útil para intensificar

o debate acerca dos mecanismos, modo e temática que ronda a cultura, refletindo sobre as interações entre os homens, a sociedade e o mundo.

Uma natureza fragmentada de relações intensas e superficiais provoca questionamentos quanto à questão identitária dos indivíduos. As pessoas agem de forma parecida, fruto da socialização, trocas e influências culturais. Falar do outro parece simples, toma por base observações, comparações e experiências do senso comum, mas distante de representar o ser. São indivíduos intimamente diversos, com característica e personalidade própria. O olhar de fora só é capaz de enxergar uma pequena parte de cada um, ainda assim, a parcela que se deixa revelar, no jogo da vida, de se mostrar e se esconder, por vezes incapazes de exprimir e de revelar a multiplicidade de personagens que constituem. Então, como de fato conhecer a intimidade? É olhar para dentro e se perceber, se achar, se entender, se questionar, se afirmar, se justificar e, ao final, concluir que cada um é apenas o que pode ser; o que deixaram ser; aquilo que “é”. Um mundo onde tudo é exatamente da forma que é por meio de um concretismo sem precedentes.

O nosso estudo de caso anda em paralelo com o campo literário. A literatura acompanha o processo de evolução social e cultural, não fica engessada e critica o que entende como significativo, relevante e apropriado. Ultrapassa a barreira do usual e faz-se mais. Deixar de ser uma voz única para ser dupla. Um duplo de cada um, em que expressa o pensamento, a opinião e, por vezes, a intimidade. Cabe aqui destacar o princípio da titularidade desse trabalho “o eu como outro”, que são plurais e, ao mesmo tempo unos. Um olhar de fora para dentro, que só se completa na junção dos múltiplos pedaços e muitas formas de expressão.

Na contemporaneidade, a literatura, como as artes em geral, são fruto de formações híbridas, complexas, variadas e multifacetadas. A variedade de estilos

favorece o uso estético da linguagem escrita, dando origem à arte literária. O que requer muito estudo, análise, pesquisa, reflexão e domínio da linguagem. Para tentar perceber o que se passa, no momento atual, buscamos apreciações de diversos especialistas, pesquisadores e profissionais, renomados estudiosos, para embasar e fundamentar a reflexão. O trabalho se voltará para o gênero literário introspectivo, no qual serão abordados os conceitos de biografia, autobiografia, ficção e autoficção, por intermédio dos teóricos Lejeune, Doubrovski, Gasparini e Colonna.

O primeiro capítulo do trabalho, “Panorama contemporâneo”, apresenta os caminhos da literatura atual frente às transformações sociais e tecnológicas. Apontamos aspectos do estudo de pesquisadores como Bauman, Lyotard, Bakhtin, Jameson, Klinger, Canclini e Gasparini visando expor o momento literário. Destacar a relevância da hibridização de estilos e em tempos midiáticos. Para traçarmos um perfil da literatura brasileira contemporânea e sua trajetória buscamos os teóricos Agamben e Canclini.

O segundo capítulo intitulado “Escritas de si”, apresentamos as particularidades das ficções e das obras intimistas, como romances, biografias e autobiografias. A abordagem tem um olhar mais abrangente sobre a autoficção e a discussão que se desenvolve a respeito da modalidade defendida por Doubrovski.

O terceiro capítulo “Cristovão Tezza”, apresentamos uma concisa biografia do autor, que se justifica devido ao romance *O filho eterno* elencar muitos elementos autobiográficos combinados à narrativa ficcional em terceira pessoa, em seu processo discursivo. O capítulo aborda aspectos pessoais, obras, em especial a tese de doutorado acerca das teorias desenvolvidas por Bakhtin, destaca os prêmios que o levaram a alcançar um patamar relevante na literatura brasileira contemporânea e expõe trechos de algumas entrevistas concedidas pelo autor acerca da obra.

No terceiro capítulo “O filho eterno – enredo”, apresentamos o enredo por meio de um texto curto e apontamos o espaço e tempo envolvidos no limiar do texto, em que se constrói um duplo e a semelhanças entre pai e filho.

No quarto e último capítulo analisamos a obra e destacamos sua importância e reconhecimento nacional e internacional. A escolha do objeto justifica-se pela relevância da temática familiar e devido ao romance movimentar as primeiras discussões nacionais sobre a autoficcionalidade na terceira pessoa gramatical. Analisamos a estrutura da obra e a riqueza das estratégias narrativas e técnicas estilísticas empregadas pelo autor. A habilidade de Tezza o permite jogar linguisticamente com questões pertinentes à autoficção e as nuances do duplo antagônico: falso/verdadeiro; mentira/verdade; real/imaginário; ficção/realidade; identidade/alteridade diante de um espelho que nem sempre é possível se ver. Devido à singularidade e relevância destacamos a “Ficcionalidade da obra”, “Autoficcionalidade da obra” e a presença do “Narrador/Autor”. A técnica narrativa cria um duplo ficcional e estabelece certa distância da experiência pessoal do autor com um olhar mais crítico e analítico sobre o vivido. Abordamos as escritas de si, em especial a autoficção, neologismo, criado por Serge Doubrovsky, que vem sendo discutido nos estudos teórico-literários.

A pesquisa pretende observar o debate existente entre os gêneros literários introspectivos, a autobiografia e a autoficção, compreender e contribuir para estudos teóricos e literários acerca do gênero. O estudo norteia os conceitos e a abordagem diacrônica, com maior enfoque sobre a autoficção e sua relação com a literatura contemporânea.

Para concluir, registramos nossas considerações finais com vista às questões, teorias e análises expostas. Destacamos que o material apresentado visa observar o desdobramento do conceito teórico da autoficção.

A seleção do *corpus* teve como parâmetro regulatório o estudo de teóricos, críticos e autores que aludem à temática e apresentam enfoques e procedimentos distintos, mas ao mesmo tempo se interligam e se complementam.

1 PANORAMA CONTEMPORANEO

Vivemos um tempo em que a realidade, a imaginação, a arte e a cultura se interligam, se misturam e se completam. Assim, ampliam as possibilidades da criação literária; tendências, recursos e opções se colocam para os escritores contemporâneos.

Num universo plural, deixam de existir a beleza e a verdade únicas. A beleza tornou-se polissêmica, na qual as grandes verdades inexistem dando lugar a complexidade e a ambivalência, oriundas das grandes ideias.

A arte contemporânea apresenta uma multiplicidade de aspectos diversos do cânone preestabelecido, mas alguns comportamentos são identificáveis, como jogo de imagens reais ou fictícias, efemeridade, aparente desordem e o desejo de ser liberto. Conforme Bauman, a estética do belo é um jogo de liberdade e criação “uma vez que a liberdade toma o lugar da ordem e do consenso como critério de qualidade de vida, a arte Pós-moderna ganha muitos pontos. Ela acentua a liberdade por manter a imaginação desperta e, assim, manter as possibilidades vivas e jovens” (BAUMAN, 1998, p. 136).

Diversos estudiosos entendem o momento atual como uma evolução positiva, com pressupostos da Filosofia e da Teoria Crítica, consideram que o pensamento existe a partir de significados e esses são específicos da cultura. Concepção defendida, pelo filósofo francês Jean-François Lyotard e pelo crítico literário norte-americano Fredric Jameson. Lyotard introduz a ideia de “condição Pós-moderna” por meio da valorização do sentimento e da arte, da criatividade e da liberdade, por valorar a razão crítica na busca da emancipação do homem, da ideologia e da dominação político-econômica, como descreve em:

A condição Pós-moderna é, todavia, tão estranha ao desencanto como à positividade cega da deslegitimação. Após os 'metarrelatos', onde se poderá encontrar a legitimidade? O critério de operatividade é tecnológico; ele não é pertinente para se julgar o verdadeiro e o justo. Seria pelo consenso, obtido por discussão, como pensa Habermas? Isto violentaria a heterogeneidade dos jogos de linguagem. E a invenção se faz sempre no dissentimento. O saber Pós-moderno não é somente o instrumento dos poderes. Ele aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos experts, mas na paralogia dos inventores. (LYOTARD, 2008, p. 17)

Lyotard considera o conceito de "jogos de linguagem", a fragmentação, a multiplicação de centros culturais e a complexidade das relações sociais dos sujeitos.

Jameson reconhece a Pós-modernidade como a lógica cultural do capitalismo tardio, correspondente à terceira fase, o capitalismo financeiro, caracterizado pela compressão do tempo e do espaço, considera que essa manifestação implica numa nova forma de expressão da realidade social e cultural. As questões relacionadas ao corpo é uma delas, com a perspectiva materialista e de totalidade que leve em consideração as mediações, o eu e o outro.

Para Jameson a mesmice toma conta da sociedade, uma sociedade onde reina um absoluto, o da cultura. Jameson:

... dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do estado às práticas e à própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural, em um sentido original que não foi, até agora, teorizado. (JAMESON, 2006, p. 74)

Jameson é favorável à análise da razão analítica, na qual os seres são igualitários em sua essência. Entende o pensamento filosófico começa com o sujeito

humano, suas ações, sentimentos e sua vivência, embasado nos conceitos da psicanálise, especialmente de Lacan, do existencialismo e da semiótica. Os estudos de Lacan se voltam para os símbolos e a semiose, compreende os fenômenos culturais como sistemas de significação do trabalho intelectual frente às fragmentárias formas do ser que dominam a sociedade. Argumenta que a complexidade existente em diversos campos leva à perda de identidade que passa a ser regida por uma cultura de massa.

Hans Ulrich Gumbrecht discute a valorização da existência da mente em detrimento do corpo no livro *Produção de Presença* (2004), na conjuntura contemporânea e tematiza as noções de significado e significante, ou forma e substância dos conteúdos do pensamento humano anterior a qualquer intervir estrutural. Suas ideias estão voltadas à interpretação. Defende “uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 15). Concilia a hermenêutica à reflexão da experiência estética, partindo da reflexão heideggeriana de ser-no-mundo, que se opõe a sujeito e objeto. Defende a apropriação de problemas cruciais de forma fluída, emblemática e antidogmática, como no pensamento crítico, ideias de progresso e renovação; prega a liberdade do indivíduo, através da ciência e da cultura e agrega questões filosóficas de interpretação da sociedade, da arte e dos costumes.

Em tempos midiáticos a literatura passa a produzir uma rede multicultural e híbrida de representação da realidade, expressa por meio da elaboração do real e do ficcional. Aproxima cotidiano e leitor e o leva a apreender significados a partir de suas experiências e conhecimentos, cria uma teia infinita de possibilidades e produzem uma multiplicidade de tendências e linguagens que torna inviável a

unicidade formal. Nada é simples, tudo é significado, interpretação, hermenêutica. A verdadeira realidade é a realidade do ser pensante, suas experiências e sensações.

Cabe perceber que inúmeros eventos podem ser expressos por meio de textos, o que gera uma universalidade de caráter policultural. Produz uma variedade de desempenhos e estilos artísticos, na qual diversas visões interagem e promove a chamada “Crise da Representação”, devido ao despreparo para lidar com o novo.

A natureza não tem alma alguma, e, deixados à solta, seremos todos pequenos e grandes monstros. Nada está escrito em lugar nenhum. O dia que amanhece é um fenômeno da astronomia, não da metafísica. Você tem a ciência, que acaba de descobrir nas frestas do curso de letras, as delícias da linguística como porta de entrada para pensar o mundo, mas isso apenas desmontou ainda mais a sua sagração da primavera — agora é o momento da ressaca. Você está ressentido. Ainda não é um escritor, mas sempre soube dar nome às coisas: essa é minha qualidade central, ele pensa. Dar nome às coisas. Escrever é dar nome às coisas. Ele não pode dizer: dar nome às coisas tais como elas são — porque as coisas não são nada até que digamos o que elas são. (TEZZA, 2012, p. 128)

A democratização literária alcança maior expressividade com a ampliação dos meios de comunicação e a disseminação da informação por mídias digitais. Remonta o registro do real e do figurativismo de 1870, no qual se valoriza a entropia em que “tudo vale”, assim os diversos discursos são aceitos. Tezza é contrário a essa posição, evidenciando uma confusão:

Talvez esteja havendo uma passagem pouco pensada entre uma categoria de natureza essencialmente política – a universalidade da condição humana (aliás, ela também não autoevidente, mas, do ponto de vista cultural, um produto conturbado da história humana, ainda restrito ao mundo da utopia, pelo menos nos seus efeitos práticos) – para uma categoria estético-cultural que exige justamente a afirmação do indivíduo e a responsabilidade de sua escolha. Ou, por outra, o cruzamento de uma condição política (todos somos iguais perante à lei) com uma condição cultural (levando à conclusão inaceitável de que tudo o que produzimos tem o mesmo valor estético). (TEZZA, 2012, p. 47).

O que o autor expõe acima, nada tem a ver com uma crítica a mídia digital, mas a ideia no mundo contemporâneo em que toda a expressão do pensamento ou da palavra possui o mesmo valor. Concorda que o universo digital é benéfico, desde que não se perca a visão de valores. Considera que atua como importante mecanismo de divulgação de obras e escritores, potencialização da leitura e pode ser uma aliada na pesquisa acadêmica. Tezza em entrevista a Zaqueu Fogaça afirma que:

Eu acho sensacional a plataforma digital para livros. (...) No meu caso, que sou fascinado por computadores, internet e cultura digital, estou me divertindo um pouco colocando na rede livros que eu não publicaria em papel, romances de formação que eventualmente podem interessar ao leitor de meus livros mais maduros. (...) Com a mesma ideia, lancei minha tese de doutorado, *Entre a Prosa e a Poesia – Bakhtin e o Formalismo Russo* – já esgotada há anos. Enfim, é um modo de colocar à disposição dos leitores, de modo acessível, títulos que estavam desaparecidos ou textos dispersos em publicações antigas. (TEZZA, 2014)

As comunicações representam importantes aproximações culturais com objetivos sociais distintos. Foucault defende que os rituais de consumo dialogam com a compreensão como dispositivo midiático. Para Foucault, “dispositivo tem, portanto, função estratégica dominante” (FOUCAULT, 2009, p. 365), pois denota uma finalidade social que se traduz em um conjunto de signos, discursos e formulações científicas. Dispositivo que o filósofo Giorgio Agamben (2009) define como:

(...) chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura,

a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez seja o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsciência de se deixar capturar. (Agamben, 2009, p. 40-41)

Tais reflexões no ponto de vista antropológico denotam como limiar de mecanismos de transferências de significados manifestos nas alterações das práticas simbólicas. Os meios de comunicação exercem poder, articulam desejos e imputam novos comportamentos.

A Literatura Brasileira produzida na virada do século XX e início do século XXI fascina por sua proximidade com o universo do leitor, originada pelos meios midiáticos.

As mudanças paradigmáticas no modo de ver e pensar a sociedade gera uma revolução na história do pensamento e da técnica científica.

Bauman defende uma maior liberdade na procura do prazer, da qual a insegurança é parte estrutural da constituição do sujeito. Em suas obras *Modernidade e ambivalência* (1991), *O mal-estar da Pós-modernidade* (1997) e *A Modernidade Líquida* (2000), Bauman nomeia o atual momento literário de “Modernidade líquida”, por apresentar uma realidade imprecisa e multiforme, e enfatiza que é necessário redefinir valores atuais:

No modelo atual de economia globalizada, do capital especulativo, de mercado aquecido e do consumo desenfreado, os líquidos são deliberadamente impedidos de se solidificarem, de ganharem formas estáveis. É o tempo de fluidez, de transitoriedade, da lógica do agora, do gozo, da incerteza, da insegurança e da artificialidade. Nessa perspectiva, a vida líquida é uma vida de consumo, por projetar o mundo e todos os seus fragmentos animados e inanimados como objetos de consumo. (BAUMAN, 2001, p. 40)

A modernidade líquida os padrões vistos como características individuais. “Os fluidos se movem facilmente (...), diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho” (BAUMAN, 2000, p.8). Segundo ele, as opções passaram a ser privadas, orientadas pela vontade, sem coação, sem coerência. Nada de culpa, nada de bem e de mal, nada de valores. O filósofo defende:

Entramos em um novo modo de sentir e experimentar a vida, sem memória, sem continuidade histórica, sem futuro. A predileção é pelo efêmero, pelo fragmentário, pelo descontínuo e caótico, já não existindo critérios morais válidos, nem mesmo valores absolutos. A ética foi substituída pela estética: vale o belo. (BAUMAN, 1998. p. 98)

Portanto, o que há de novo na atual situação é o ponto de vista. Uma nova forma de conceituar a estética relacional que permite expressar e vivenciar muitas possibilidades do ser, que vão do sonho ao conhecimento e dos sentimentos à percepção. A contemporaneidade se abre ao oculto e desconhecido, em que se encontram mascarados os saberes. O cotidiano não exclui os sentimentos, “não os acantona na esfera do privado. Teatraliza-os, faz deles uma ética da estética” (BAUMAN, 1998, p. 125).

Um elemento de destaque das obras literárias contemporâneas é a representação do trágico, como retrato da realidade presente, do cotidiano conflitante. Bauman confirma a proximidade do homem civilizado com a dimensão trágica da vida, no contexto existencial, um ser desiludido, que se vê em meio a um jogo disputado ao acaso sem regras que garantam ordem e disciplina:

(...) nesta modernidade sem ilusões a experiência trágica de nossa condição apresenta-se também no fato de não suportarmos o peso do exercício de uma liberdade na contingência, correndo o risco de fundar novas transcendências, de

atribuir a algo que nos transcende a culpa pelos nossos infortúnios, frustrações. (BAUMAN, 2005, p. 4)

No Brasil, a violência com suas causas e formas, nas esferas sociais e políticas divide espaço com a democracia, que implica em tomar posições em textos realistas.

A comunicação social e a indústria cultural passam a desempenhar papéis ainda mais relevantes na difusão de valores e ideias desse novo sistema. O fenômeno no cultural no nível das grandes ideias tem gerado diversos debates na atualidade, a sua influência é pensada na linguística, antropologia, estudos literários, filosofia, entre outros.

A literatura brasileira contemporânea está presente no circuito nacional e internacional e conquista leitores em todo o mundo. São exemplos disso Jorge Amado (1912-2001) um dos mais famosos, seus livros foram traduzidos em quarenta e nove idiomas, em oitenta países. Edgar Telles Ribeiro ingressou na literatura com o romance *O criado-mudo* (1991), lançado também nos Estados Unidos, Alemanha, Holanda e Espanha e possui outras obras publicadas e premiadas. João Almino publicou diversas obras traduzidas para o inglês, francês, espanhol, italiano e em outras línguas, como *Onde Passar o Fim do Mundo* (1987), *Samba-enredo* (1994), *As Cinco Estações do Amor* (2001), *O Livro das Emoções* (2008), *Cidade Livre* (2010).

Para o Gianni Vattimo a sociedade contemporânea é caracterizada pela troca de informações e constituem a transformação da vida individual, numa concepção social de um comportamento coletivo da opinião pública. O filósofo Vattimo, em *A sociedade transparente* (1992), traz um relevante estudo sobre transformações racionais que apontam o fim da modernidade, sobretudo após a morte de Deus

proclamada por Nietzsche. Para o filósofo, a contemporaneidade é o momento de transformação do esquema binário de pensamento, que são expostos por Nietzsche, um devir, uma democratização do pensamento, na construção do ser enfrentamento às ideias autoritárias ou ideológicas. Um ser em si, no qual as questões factuais explicam a existência. Uma forma de se entender, entender o mundo em relação aberta, cíclica e híbrida e multifacetada. Uma sociedade transparente formada por atividades empíricas, voltada às ciências humanas, por seus mecanismos e ideal cognitivo, para promover um modo de existir social. Vattimo considera que na contemporaneidade a sociedade transparente é a do curso unitário, do ser em si, dos pontos de vista acerca da realidade. Uma sociedade que vive o “caos” oriundo dos meios de comunicação de massa, que expõem um grande número de informações e inúmeros posicionamentos, os quais geram uma maior complexidade de reflexão. Assim, para pensar a realidade do ser é necessário ampliar o fundamento racional e o desenraizamento das formas de expressão.

Uma democratização da palavra, mas linguísticas e sintáticas. O que Nietzsche em *A gaia ciência* (2012) diz “continuar a sonhar sabendo que se sonha”. O ser é um acontecimento dialógico, um adaptar e transformar constante.

1.1 HIBRIDIZAÇÃO DE ESTILOS

Nos tempos atuais, regidos pela instantaneidade das trocas de informação devido à intensificação das tecnologias e dos meios de comunicação, vivencia-se um forte processo de hibridização cultural, a junção de diferentes matrizes culturais. Híbrido é termo cunhado por Néstor García Canclini (1939), filósofo e antropólogo argentino, no estudo sobre “Modernidade na América Latina” em várias áreas do conhecimento arte, literatura, antropologia, história e comunicação.

Assim esclarece:

... porque abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem”– e porque permite incluir as formas Modernas de hibridação, melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais. (CANCLINI, 2003, p. 19)

Homi Bhabha (1909-1966) e Stuart Hall (1932-1914) também possuem estudos sobre o hibridismo cultural. Abordam as antigas matrizes culturais com vista a resguardar determinadas tradições e destacam como positivo o fato de possibilitar uma abertura às diferenças culturais.

Homi Bhabha considera que o hibridismo cultural é resultante de “negociação complexa”, resultante de “intervenções”, que partem dos mais diferenciados setores da vida social. Para ele o hibridismo é confronto entre temporalidades passadas e atuais. Uma ação de elementos diferenciados no âmbito histórico e social, um “embate cultural”:

Os termos do embate cultural, seja através de antagonismo ou afiliação, são produzidos performativamente. (...) A articulação social da diferença, da perspectiva da minoria, é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica. O “direito” de se expressar a partir da periferia do poder e do privilégio autorizados não depende da persistência da tradição; ele é alimentado pelo poder da tradição de se reinscrever através das condições de contingência e contrariedade que presidem sobre as vidas dos que estão “na minoria”. O reconhecimento que a tradição outorga é uma forma parcial de identificação. Ao reencenar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Este processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar fronteiras habituais entre o público e

o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p. 21)

Hall compreende a hibridização cultural como “processo de tradução cultural, agonístico, uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2003, p. 74). O destaque localiza-se nas formas criativas de novas percepções de mundo. Declara que “o “hibridismo” e o sincretismo (a fusão entre diferentes tradições culturais) são uma poderosa fonte criativa” (2000, p. 91).

O movimento midiático intensificou as relações culturais e permitiu maior interlocução de etnias, linguagens e formas artísticas, gerando um maior impacto sobre a tradição. Outros intelectuais da contemporaneidade sintonizados com a produção multicultural têm se debruçado sobre o tema, entre eles Edward Said, Kwame Appiah e Silviano Santiago.

Said considera que as culturas coexistem e interagem proveitosamente umas com as outras e que o humanismo é “uma práxis utilizável para intelectuais e acadêmicos que desejam saber o que estão fazendo, com o que estão comprometidos como eruditos, e que também desejam conectar esses princípios ao mundo em que vivem como cidadãos.” (SAID, 2003, p. 25). Pondera que é fundamental se envolver com a complexidade da história, lembrar dos marginalizados e das culturas rejeitadas. Said considera o século XX como idade “de exílio da consciência”, já o século XXI, idade da espécie humana.

Appiah defende a manutenção de uma cultura pluralista com diversas identidades e características distintas, que mantenha as práticas civis e políticas que sustentam a vida nacional no sentido clássico. Observa o significado da palavra "cultura", atento à questão da divergência entre os termos "cultura" e "identidade", comenta:

Temos de nos colocar em um diálogo no qual imaginemos que podemos aprender com o outro. Por meio do engajamento com as artes de outra comunidade, posso manifestar respeito por ela, aprender sobre ela. A arte é também um mecanismo de troca entre sociedades. Além disso, levar a sério as artes de outra cultura fortalece uma ideia de comunidade global na qual todos são importantes. E isso não significa assumir que tudo que vem de fora é bom, porque levar a sério outra cultura é submetê-la ao mesmo padrão crítico que se usa para a sua. (APPIAH, 2013, p. 3)

Para Silviano Santiago a interação tem como propósito o aprendizado. Defende que podemos conversar com os milhões de habitantes do planeta através dos canais de comunicação.

A pluralidade expressa pelas manifestações híbridas parte do cruzamento entre culto e o popular, como instrumento de uma comunicação imediatista, descomprometida e descontínua, que desconstrói a ordem habitual e culmina em um novo modelo de organização dos dados da realidade presente da cultura urbana. Os meios midiáticos exercem papel preponderante nesse contexto. Ao mediar as interações coletivas de forma mais democrática, são considerados os principais instrumentos de intensificação da heterogeneidade cultural.

O importante é manipulação independente e fracionária dos textos e do conhecimento, a reorganização dos dados análogos ou contraditórios.

Reflexões acerca do momento social e histórico são abordadas por Nietzsche, considerado um dos filósofos de maior relevância no pensamento contemporâneo. Suas reflexões influenciaram as concepções de Foucault e Deleuze pensadores que definem o indivíduo como fruto da coordenação entre poder e conhecimento. Eles destacam o poder como forma de controle social por meio das instituições, o que é possível perceber na conversa de Foucault e Deleuze:

Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor

do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a ideia de que eles são agentes da "consciência" e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar "um pouco na frente ou um pouco de lado" para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da "verdade", da "consciência", do discurso. (FOUCAULT, 1979, p. 71)

Nos anos 60, a cultura brasileira passa por uma remodelagem no contexto político, artístico e social com a ampliação das tecnologias e maior equalização cultural. As barreiras entre a erudição, cânone e popularização são rompidas. Os valores literários passam a ser expressos pelo conhecimento da realidade, visão de mundo, o vigor intertextual, a capacidade de hibridização de estilos e o domínio das estruturas linguísticas.

O desdobramento da comunicação alimenta uma multiplicidade de estilos, convivendo harmoniosamente. As narrativas passam a ser mais complexas, instigantes e avessas a dogmas pré-definidos que as delimitem. A ficção brasileira se projeta no âmbito da autorreflexão e na busca de formas de se relacionar com o real. Tais "inovações" se referem ao momento presente, que pode resgatar formas mais antiquadas e consideradas ultrapassadas ou conservadoras, com uma nova plasticidade.

Os temas flutuam da antropologia à tecnologia, recheados de motes políticos bem entrelaçadas por habilidosos escritores, no qual o bem e mal se apresentam ou se omitem, num jogo de veracidade e ficção que prende e desafia o leitor, que age como "coautor" da obra, complementando o texto de acordo com suas experiências e cultura.

No início do século XXI, escritores como Chico Buarque, Milton Hatoum e Silviano Santiago lançaram romances que enfatizam a política de forma provocativa. Estilo que rememora Machado de Assis, pela vertente irônica e as figuras de linguagem.

Outra tendência que vem se multiplicando em nossa ficção é a escrita factual das grandes cidades contemporâneas, presentes nas obras de Ferrez, Paulo Lins e Sérgio Sant'Anna.

Os escritores ao gestar suas produções retratam suas vivências e o fazem de forma inusitada e destemida. Aspiram trazer o cotidiano, expresso por uma realidade factual, envolta em reflexões e ponderações que remetam o leitor a pensar e analisar o que se apresenta.

A estética visual contemporânea tende à multimídia, hibridação e polissemia. Amplia as possibilidades conotativas, procura a participação ativa do leitor num jogo de interpretação, no qual manifesta realidades efêmeras e descartáveis. Tolerância à imperfeição e as interferências externas de pós-produção. Há uma percepção maior do mundo, necessária ao desenvolvimento interior do ser humano e da percepção de si mesmo.

2 AS ESCRITAS DE SI

Na Antiguidade Cristã os escritos espirituais e as correspondências epistolares anunciavam uma espécie de “eu” textual. As anotações das atividades do “eu”, na exposição de comportamentos íntimos e privados contrários ao modo de vida esperado daquele povo ao se tornarem públicos, visavam inibir o pecado por meio da retratação e correção. A confissão escrita era usada como instrumento de vergonha em defesa de uma vida disciplinada e servil.

Costa Lima, crítico literário, adverte que a escrita do “eu” é posterior à cultura greco-romana, pois o conceito de indivíduo e de literatura inicia com a publicação das *Confissões* de Rousseau, de 1770, momento que o homem do século XVIII adquire a noção de individualidade.

Samuel Beckett, em seus estudos acerca da memória, considera memória um processo de recuperação de fatos e acontecimentos, que ocorre por intermédio de flashes de momentos marcantes ou de um esforço laboral para recapturar uma ideia. Considera que as recordações são mapeadas e resgatadas pela memória voluntária e a involuntária. Ao examinar o conceito de memória expresso na obra-prima de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (1913-1922), em que Proust compara a memória voluntária ao manuseio de um álbum de fotografias, que remetem a lembrança de tempos passados, em que mostra a “imagem tão distante do real quanto ao mito da nossa imaginação” (BECKETT, 2003, p. 33-34).

A memória involuntária ocorre de forma inconsciente e é detonada, em geral, por estímulos sensoriais. Ocorre de súbito e à revelia da vontade do indivíduo, como fruto de um momento epifânico que traz à tona a lembrança de um determinado momento vivido. Associa-se ao momento epifânico o processo de resgatar, com

maior ou menor esforço, reminiscências do passado. Mecanismo da memória voluntária, próprio do gênero literário memórias, que ocorre de forma consciente.

A memória voluntária é subordinada à vontade do indivíduo, momento que esse aplica os recursos mentais possíveis para rememorar um fato, na tentativa de resgatar os acontecimentos. Beckett define a memória voluntária em seu ensaio intitulado *Proust* como “testamento do indivíduo” e “memória uniforme da inteligência”, (BECKETT, 2003, p. 32).

Beckett ressalta que nem sempre a memória individual é capaz de elucidar os fatos ocorridos no passado, a qual necessita recorrer à outra pessoa que também tenha vivenciado aquilo que deseja recordar. A essa busca de remontar um episódio ocorrido em grupo, chama de memória coletiva. A memória coletiva auxilia o processo de reconstruir o acontecimento e o torna mais confiável. O sociólogo Maurice Halbwachs destaca que a memória individual necessita do suporte da memória coletiva para resgatar o evento amplamente, considera que para nos utilizarmos das lembranças coletivas é preciso que guardemos recordações individuais das experiências compartilhadas:

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos trouxessem seu depoimento: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastantes pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recorda possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 1990, p. 34)

Beckett, na tentativa de revelar o funcionamento da mente, discorre sobre a transparência das lembranças. Adverte que a passagem da memória individual para a coletiva ou vice e versa, pode sofrer alterações de cunho pessoal e emocional ao ser influenciada por agentes externos. E que, lacunas ou espaços vazios são preenchidos por recordações fingidas, o que ficciona alguns momentos do passado.

Na passagem do século XIX para o XX houve uma mudança radical na noção do sujeito, que se deslocou do lugar passando a se omitir. O raciocínio cartesiano apresenta o “eu” como expressão da verdade e o raciocínio freudiano revela que ele é lugar de ocultamento. Todavia, há concepções díspares, por ser o ocultamento oriundo das análises e reflexões sobre o inconsciente. Em 1914, Freud, ao publicar o texto *Sobre o narcisismo: uma introdução* trata o *eu* como produto idealizado na constituição do sujeito. Freud entendia o *eu* narciso como amor nutrido em analogia a si mesmo. Ser capaz de instituir o próprio ser, limitado a autoimagem interior, um psiquismo múltiplo.

Em *O filho eterno* o mito de narciso pode ser observado na relação do pai com o filho. O pai passa uma imagem de autossuficiência, porém o espelho do pai é o filho Felipe, mas o que refletia era uma verdade diferente da imagem ideal, que o pai não estava preparado a admitir. Então, ele passa a evitar olhar para o filho, evitando enxergar o que lhe desagradava. O filho representa o oposto de tudo que tinha como perfeição narcisística de outrora, aquilo que considerava positivo e acertado.

O problema é que as coisas – o filho agora, e toda a interminável e asfixiante soma dos pequenos fatos cotidianos que ele acumulou a vida inteira com a sensação de que criava e nutria uma personalidade própria – as coisas não são nada em si. O mundo não fala. Sou eu que dou a ele a minha palavra; sou eu que digo o que as coisas são. Esse é um poder inigualável – eu posso falsificar tudo e todos, sempre, um Midas Narciso, fazendo de tudo minha imagem, desejo e semelhança. (Tezza, 2011, p. 35-36)

Essa é uma imagem psíquica, porém o ser humano possui além dela um corpo e é um ser social. Durante a socialização, esse corpo é inscrito por significantes e é transformado pela linguagem e precisa ser simbolizado por ela –o

ser em si. Para Jacques Lacan o corpo quer e necessita ser simbolizado para se sentir vivo, completo e forte, considera que ele reflete à luz do deleite. Assim, a imagem corporal é substancial na composição do sujeito, pois permite estabelecer a analogia entre corpo, essência e o mundo que o cerca. Lacan, a partir de então, postula três estágios para falar do corpo: o Imaginário, Simbólico e Real. No Imaginário a imagem do corpo é entendida a partir do outro, o chamado estágio do espelho. O espelho representa o reflexo que permite ter concepções diferentes de si e da realidade. Processo de revelação do eu que ocorre pela via do inconsciente, “no momento em que engajamos o sujeito, implicitamente, numa pesquisa da verdade, começamos a constituir sua ignorância. Somos nós que criamos essa situação, e, portanto, essa ignorância (...) que, no conjunto estático do sujeito, se chama desconhecimento”, (LACAN, 1986, p. 194). No estágio Simbólico o corpo é caracterizado pelo significante, relação entre fala-linguagem-corpo. A linguagem, então, é expressa pelo outro e marcada. A disjunção entre corpo e significante, faz com que Lacan reflita e estabeleça o estágio Real, na qual o corpo é marcado pelo gozo, as emoções que se referem ao ser humano. O estágio Real une satisfação à rede de sistemas simbólicos que necessitam da linguagem. Lacan entende que a relação entre o imaginário, simbólico e real é inseparável. Nesse sentido, podemos pensar que qualquer abordagem, que considere o sujeito como puro organismo, desconsiderando o campo do inconsciente e do desejo, faz uma leitura parcial do ser humano. Assim, Lacan propõe o “retorno a Freud”, *“pois não há apreensão mais completa da realidade humana que a feita pela experiência freudiana”*, (LACAN, 2005, p. 11).

Segundo Lacan, o ser humano atravessa um processo chamado “estágio de espelho”, em que é possível se perceber como um todo. Um conhecimento corpóreo

que a primeira vista parece um não pertencimento, até se enxergar refletido no espelho. Um descobrir-se pelo lado de fora do eu no qual se vê. Ao se ter a concepção de outro, que é o eu mesmo, há uma reação de júbilo diante dessa descoberta, chamada ego ideal. Concepção do outro que assume o lugar do eu no campo imaginário, considerado narcisista.

Uma identificação com a própria imagem especular como uma ilusão de domínio e coordenação corporal que ainda não foi alcançada, e uma ulterior alienação do olhar da mãe na sua própria imagem. Essa cisão posterior entre ser fragmentado e seu reflexo no espelho, constitui um novo estágio psíquico na dialética da separação/unificação. (...) o espelho tanto duplica quanto cinde, o mundo não é mais uma extensão do bebê, mas está duplicado, o outro se torna o duplo de si mesmo. (BENVENUTO, 2001, p. 42)

As interações entre a literatura e a psicanálise ocorrem pela linguagem e pela união de sonhos e aspirações. O texto literário, como a terapia, pode esboçar a essência da atividade mental, do consciente e do inconsciente, difícil de delimitar. Freud em dado momento comentou que o criador da psicanálise é o artista, aquele que oferece o franco sentido a sua intuição, permitindo despontar os anseios mais íntimos do homem, entrando no oculto do espectro humano.

A produção artística e literária sugere uma leitura da projeção narcisista contemporânea que extrapola a si mesma e reflete uma sociedade acostumada à exposição do privado. Falar de si é ao mesmo tempo falar do outro e, de certa forma, de todos.

A escrita do “eu”, ou de si presente no gênero literário intimista ou introspectivo do início do século XX, busca mostrar a respeito do referido suas experiências, psique, questões espirituais, morais e metafísicas. A visão da personagem é revelada por meio dos mecanismos de sua mente, em que a distinção

entre consciência e inconsciência, o real e o sonho, se torna obscura. A escrita de si pode estar presente nos romances – narrativa em prosa que se relata fatos imaginários, embora estruturados com verossimilhança – inspirados em histórias reais. Obras que apresentam conteúdo biográfico, com predomínio da ficção, classificadas como romances psicológicos ou romances introspectivos, geralmente escritos na primeira pessoa, sua essência é a análise dos sentimentos e paixões humanas. Exemplos de romances psicológicos *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis e *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos.

A teórica norte-americana Dorrit Cohn, em seu livro *Transparent minds* (1978), mostra as técnicas utilizadas, no âmbito da narratologia, para “transparecer a mente” da personagem na escrita de introspecção em um contexto de terceira pessoa, o qual chama de “Psiconarração”, na qual o narrador orienta o leitor por meio de sua análise, como uma forma de inspeção. Tezza considera que a união entre narrador autodiegético na terceira pessoa narrativa constrói significado, até dar a notar que o narrador faz uma construção de si em sua narrativa com exposição do “eu”.

Michel Foucault, filósofo, pós-estruturalista, em sua obra *O que é um autor?* (1969) trata das primeiras aparições textuais do “eu” e destaca que com as comunicações há uma maior exposição do “eu”, como na televisão, cinema e afins. Essa “invasão” da realidade em várias frentes, inevitável no século XXI, chega também à literatura. O interesse pela intimidade alheia faz crescer na literatura o número de autobiografias, entrevistas, memórias, cartas, diários, autorretratos e, mais recentemente, autoficções, entre outros estilos. Os relatos pessoais apresentam boa receptividade mercadológica, movido por uma sociedade voltada a falar de si, através da espetacularização do sujeito. Ao escrever acerca de si expõe

fatos pouco conhecidos e recuperados de tempos passados, uma atividade que nem sempre é simples.

Cada uma das modalidades da escrita de si possuem suas particularidades, sendo a escrita em primeira pessoa explícita ou implícita seu ponto comum. A literatura introspectiva varia conforme a teoria desenvolvida e particularidades, como conhecimento, emoção, ficcionalidade e intercâmbio entre o âmago e o superficial. Manifesta a exposição do privado, a investigação da intimidade, confissões em narrativas vivenciais, relatos de memória, biografia, autobiografia e testemunho.

2.1 FICÇÃO

A arte pressupõe um maior grau de abstração conforme a razão, de forma que a fantasia obstrui a realidade. Luciana Hidalgo, escritora e doutora em literatura comparada, afirma que “A ficção se mostra premente porque este eu não parece mais eficaz, e o simples depoimento não basta. O estado de emergência parece apagar as fronteiras entre as ideias de verdade e ficção”, (HIDALGO, 2013).

O termo ficção corresponde ao grego *plasma*, em latim *fictio*, que significa tanto o sentido negativo de embuste, fraude, quanto o positivo de ato de criação, “A ficção deve ser, portanto, a pintura da verdade, mas da verdade embelezada, animada pela escolha e pela mistura de cores que ela extraia da natureza” (MARMONTEL, citado em LIMA, 2006, p. 257). O termo ficção se refere a uma construção de representação que diverge e se desvia da realidade, expressa pela linguagem, por meio de uma operação mental, subjetiva. Sendo assim, ficção é a ação ou implicação de representar, é um ato fingido; uma invenção do imaginário, da fantasia. A ficção constitui permite expressar desejos e sonhos, assim o texto é ficcional ou fictício quando os fatos narrados não são passíveis de ser comprovados.

Tezza, no ensaio “Literatura e Biografia”, menciona o processo de produção ficcional e nos leva a refletir sobre *O filho eterno*, onde é exposta a relação factual e ficcional entre pai e filho:

Nessas longas e elaboradas hipóteses que nos entregamos na literatura, à condição humana é colocada à prova e testada em seus limites, para que, voltando ao mundo comezinho dos fatos, a dura realidade sem moldura em que vivemos soltos e livres, mas cujo fim sempre desconhecemos, possa ganhar alguma alternativa, alguns duplos invisíveis, mas poderosos, que nos iluminem e enriqueçam. (Tezza, 2008)

O processo de elaboração da ficção exige representação, mimesis, palavra de origem grega, cujo significado é “imitação”. Termo há muito utilizado, na teoria filosófica de Platão, na qual seu uso era restrito, servia para designar um conceito de imitação, provocado por um engano, traição ou mentira. Enquanto que para Aristóteles mimesis tem relação com o juízo de verossimilhança, habilidade de um texto assemelhar-se à situação do universo factual. Ou seja, uma imitação do mundo real de forma não literal, mas ficcional, criativa em que modela o espaço e seus elementos, conforme sua vontade.

Luiz Costa Lima (2014), especialista em mimesis, defende que ela é comum na produção e na recepção literária. Ressalta que o resultado de verossimilhança só é obtido na obra se o autor for capaz de alcançar essa imitação, por meio da relação entre o conceito de veracidade e realidade. A obra expressa por meio da representação, livre da expressão de verdade factual é definida como obra ficcional. Lima destaca que por vezes a obra é tão bem estruturada na mimesis que o leitor custa identificá-la ou perceber se tratar de romance, necessitando uma leitura atenta para apreender as pistas deixadas pelo autor para entendê-la como ficcional.

As representações por meio de imitações do real são observações elaboradas de apreensão da realidade. A composição escrita é similar ao que é conhecido e

revela fatos intrigantes da sociedade. Tem por objetivo gerar uma situação de verossimilhança e destacar pontos pouco comentados ou questões veladas. Na ficção a verossimilhança e a mimesis impõem ares de verdade ao episódio, pela proximidade da realidade, ao transcrever uma situação de modo que o receptor poder visualizá-la, imaginá-la, uma realidade fingida.

O pacto ficcional ou pacto romanesco funciona como um acordo entre o leitor e o texto, a fim de acertarem que a narrativa expressa um ato fingido é lida e entendida como verdade, uma verdade que só existe no momento da leitura, em que o estatuto fantasioso não é tido como a expressão do real. Uma relação do leitor com o texto que o distancia de buscar referências factuais.

Foucault chama de representação a elaboração escrita que busca reproduzir o real, por não se tratar de uma reprodução de algo em si, uma caricatura de fatos, ficção.

A teoria da "estética da recepção" impele o leitor a participar do processo criativo da obra, através da decodificação da mensagem. Wolfgang Iser aborda em *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* (2002), a tríplice relação "real-fictício-imaginário" como sendo o maior atributo da ficção a capacidade de romper com o real e atingir o imaginário:

Se o texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição, então a repetição é um ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não é deduzível da realidade repetida, então por ele se impõe um imaginário, que se relaciona com a realidade que volta com o texto. Ganha assim o ato de fingir sua marca própria, consistente em provocar a repetição, no texto, da realidade vivida, por tal repetição conquistando o imaginário uma configuração, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do assim designado. (ISER, citado em LIMA, 2002, p. 21)

Na reprodução textual fingir é transgredir limites, pode ser expressa pelo topos composto da superfície e do fundo. A primeira tem o propósito de encantar, enquanto na segunda insere o real significado encoberto pela superfície. Traduz uma forma de expressar a verdade, diferente da forma literal. O modo fingido nada tem a ver com a mentira. A realidade inserida no texto perde determinação da precisão. Conforme Iser em *O imaginário e os conceitos-chaves da época*:

A ficção é também uma configuração do imaginário na medida em que, em geral, ela sempre se revela como tal. Ela provém do ato de ultrapasse as fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma (*Wohlgeformtheit*), ela adquire predicados de realidade, enquanto, pela elucidação de seu caráter de ficção, guarda os predicados do imaginário. Nela, o real e o imaginário se entrelaçam de tal modo que se estabelecem as condições para a imprescindibilidade constante da interpretação. (ISER, 1983, p. 379)

Sendo assim, o ato de fingir repete uma parcela da realidade, sem com isso pretender esgotar sua apresentação, mas dela se apropria visando infringir o princípio factual: "Se a realidade repetida no fingir se converte em signo, então forçosamente ocorre uma transgressão de sua determinação: o ato de fingir é, portanto, uma transgressão de limites" (ISER, citado em LIMA, 2002, 21 (14)).

Nesse contexto é fundamental observar os componentes da narrativa literária: a seleção, a combinação e o autodesnudamento ou autoindicação. A seleção visa criar o espaço do jogo literário, no qual as referências extratextuais produzem uma nova estruturação semântica, em busca de atender a determinada finalidade ou intencionalidade relacionada ao imaginário e funcionar como mecanismo de controle da interpretação. O jogo promove o intercâmbio entre texto e leitor e entre fictício e imaginário, atendendo a intencionalidade do autor:

A seleção estabelece um espaço de jogo entre os campos de referência e suas distorções no texto. A combinação cria outro espaço de jogo entre os segmentos textuais interagentes. E o como se cria mais um espaço entre o mundo empírico e sua transformação em metáfora para o que permanece não dito. A estrutura duplicadora desses atos de fingir propicia um espaço de jogo, por manter-se ligado ao que foi ultrapassado, fazendo então com que isso que se ultrapassou participe num jogo de lances que se opõem. (ISER, citado em LIMA, 2002, p. 70)

O jogo compreende as personagens e suas ações e o modo em que o mundo é inserido no texto e no discurso escolhido. Converte a função designativa da língua em função figurativa, em uma transgressão no campo do significado das palavras, definida por Iser como uma intraduzibilidade referencial, conceito que abarca todos os tipos de representação, nos níveis linguísticos, intracultural e transcultural:

Onde quer que os aspectos culturais sejam traduzidos intra ou transculturalmente um traço de intraduzibilidade é escrito (...). A ponderabilidade entre culturas é própria do processo de comunicação e energiza as tentativas de compreensão. (ISER, 1996 p. 301)

As noções de tradução e de cultura se aproximam, pois só há cultura se esta se traduz de alguma forma por meio de um processo de tradução necessariamente ativo que atravessa a percepção. A relação do objeto ficcional é materializada pelo leitor ao estabelecer o correlato contextual que precisa ser preenchido na montagem do esquema de significados mais profundos. Os esquemas preenchidos pelo leitor complementam o vazio do discurso imaginário, próprios das zonas de indeterminação do romance contemporâneo e de sua realidade intraliterária. No desfecho ocorre o desnudamento ficcional, expresso pelos signos compostos pela obra literária, signos dos quais autor e leitor partilham no pacto ficcional. Como diria Iser, um discurso encenado que precisa ser compreendido como se fosse real. Ao leitor cabe esse desnudamento do ficcional, com a finalidade de perceber o objetivo,

não expresso no texto, mas derivado da seleção e da combinação. Desta forma o universo empírico trabalha como um espelho que norteia o leitor a imaginar o discurso como real no momento da leitura, e assim materializa os atos de fingir, fazendo da ficção a forma pela qual o imaginário se revela. O jogo de “como se fosse” permite o intercâmbio entre fictício e imaginário e possibilitando, por vezes, viver o intangível como experiência humana. Iser considera que a ficção literária aperfeiçoa o mundo de forma a capacitar viver o intangível: “que não podemos conhecer ou vivenciar de forma consciente” (ISER, 1999, p. 77).

Ao ser a realidade transgredida, o imaginário abre-se para a determinação que empresta ao tematizado uma aparência de realidade, a qual Iser expõe em:

Como irrealização do real e tornar-se real do imaginário, o ato de fingir cria um pressuposto central que declara em que medida as transgressões de limite produzidas 1) oferecem a condição para a reformulação do mundo formulado, 2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, 3) permitem a experimentação de tal acontecimento. (ISER, 1999, p. 23)

Por meio do ato ficcional, ou ato fingido, cabe ao leitor, preencher as lacunas presentes no texto, seguindo as “pistas” deixadas pela visão histórica, social, cultural ou de expectativas futuras, o “autor, o texto e o leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia” (ISER, citado em LIMA, 2002, p. 105). Como já vimos, a elaboração da produção ocorre por meio do jogo do texto proposto pelo autor ao leitor:

Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo do jogo. O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo inexistente, mas, enquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de

ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. (ISER, 2002b, p. 107)

Costa Lima se refere a real, fictício e imaginário por verdade, linguagem figurada e imaginária, respectivamente. Considera que essa tríade determina o tom da tradição ficcional; pensamento que coloca a ficção como enunciado enganoso transgredido pela linguagem. O foco da reflexão sobre o conhecimento pensado “como” as coisas são entendidas, fica a cargo da análise dos elementos expressos, como processo da ação do sujeito. A aspiração que mistura real e fictício é caracterizada pelo “ato de fingir”.

A ficção é produzida através da mímese em ação, que no instante da leitura é tida como verídica. Segundo o sociólogo Zygmunt Bauman, a noção de “veracidade” e “falsidade”, varia de acordo com o pacto de confiança nas suposições que atestam a crença no exposto:

É na ficção, afirma Eco, que procuramos a espécie de certeza e segurança intelectual que o mundo real não pode oferecer... Lemos romances a fim de localizar uma forma na informe quantidade de experiências terrenas. Participamos de um jogo, mas dele participamos a fim de instalar sentido na desordenada profusão de fenômenos terrenos. (BAUMAN, 2001, p. 151)

A ficcionalidade ou romance apresenta dois aspectos: o da não identidade, no qual o autor e a personagem não têm o mesmo nome e, o atestado de ficcionalidade. O atestado de ficcionalidade, denominado romance, em geral é expresso na capa ou na folha de rosto da obra. É uma criação ou desconstrução da realidade, em que verdadeiro e falso coexistem na busca da representação de algo novo. Conforme declara Deleuze: “o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, não passível de evocação; e se existisse, seria supérfluo” (DELEUZE, 2007, p. 168).

Utilizamos uma passagem de James Wood em *Como funciona a ficção* (2011) para ilustrar o exposto:

A casa da ficção tem muitas janelas, mas só duas ou três portas [...]. Num certo aspecto, a prosa complexa é muito simples, devido ao caráter atematicamente definitivo segundo o qual uma frase perfeita não pode admitir um número infinito de variações; não se pode aumentá-la sem algum prejuízo estético: sua perfeição é a solução de seu próprio quebra-cabeça; não havia como fazê-la melhor. (WOOD, 2011, p. 118)

Em grandes obras de romance a palavra é expressa com elegância, de forma apropriada ao público leitor, ao tom do texto e ao grau de verdade que se quer atingir. Há um equilíbrio entre subjetividade e clareza, que levam o leitor a refletir para encontrar as respostas adequadas ao episódio expresso.

2.2 BIOGRAFIA/AUTOBIOGRAFIA

O termo “Biografia”, conforme definição etimológica é a narrativa formal e documental escrita a respeito da vida de uma determinada pessoa. Biografia tem origem nos termos gregos *bios*, que significa "vida", e *graphein*, que é "escrever" ou descrever. Como gênero literário, a biografia é uma narração da história de vida de uma pessoa.

Ao descrever e relatar acontecimentos pertinentes a um ser é necessário observar as marcas temporais de presente, passado e futuro – quanto a eventos previsíveis a respeito da pessoa biografada – respeitando a ordem cronológica. São expressos dados como data, lugar, filiação, profissão, relacionamentos e acontecimentos marcantes da vida do ser biografado. A narrativa é redigida em terceira pessoa e evidencia aspectos marcantes do percurso do biografado. O

biógrafo, autor, opera uma pesquisa minuciosa em documentos, cartas e entrevistas ao ente biografado e testemunhas.

Enquanto que, o termo “autobiografia”, vem do grego, *auto*, e significa eu, mais *bio*, vida. Autobiografia é a biografia escrita ou narrada pela pessoa biografada. Se refere a um gênero literário que consiste no relato de experiências vividas pela própria pessoa. Esse modelo de escrita se iniciou na Antiguidade Clássica, com duas obras da natureza confessional ou apologética, espécie de autobiografias parciais: uma de cunho filosófico, *Ta eis heautón*, do imperador Marco Aurélio e outra de tendência política, os *Commentarii*, de Júlio César. No início da Idade Média surge o primeiro grande modelo de obra autobiográfica, as *Confissões* (século IV), de Santo Agostinho, que, por sua introspecção psicológica e antevisão existencialista, permanecem vivas até hoje. *As confissões* (1781-1788), de Jean-Jacques Rousseau antecipa a mentalidade romântica do século XIX.

O teórico, ensaísta e especialista em autobiografia, Philippe Lejeune, nasceu em 1938. Lejeune ao perceber que a autobiografia era considerada obra menor nos estudos literários, passa a fazer um estudo aprofundado sobre a autobiografia. Inicia pela investigação das escritas do eu, desde a autobiografia canônica até as práticas contemporâneas de automodelagem. Ao examinar a produção autobiográfica francesa, identificou um traço constante nas obras, ao qual ele deu o nome de “pacto autobiográfico”, em seu ensaio “O Pacto autobiográfico”, de 1973 e, mais tarde, inscreve no livro *O Pacto autobiográfico* (1975), uma definição de autobiografia como gênero. Estabelecer um contrato de leitura com relação à identificação entre autor, narrador e personagem, podendo ser por meio do nome próprio ou de diferentes formas pré-definidas, na tentativa de estabelecer bases teóricas para entender melhor o gênero autobiográfico. Define assim autobiografia:

“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, 1975, p. 14).

A relação identitária defendida por Lejeune, declarada em “o pacto autobiográfico, [...] é confirmado quando o nome próprio do autor surge como caução do eu, ligando o romance à realidade, reivindicando a propriedade daquilo que está sendo escrito, remetendo às informações contidas na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Lejeune define a estrutura autobiográfica francesa e ressuscita o autor e propõe um contrato de leitura fundado nos princípios de veracidade e de identidade, diverso do romance que é pautado no princípio de invenção e de não identidade.

A identidade é definida pela tríade autor, narrador e personagem principal, sendo o primeiro um elemento extratextual e os dois últimos, elementos intratextuais. O autor é representado pelo nome ou pronome em primeira pessoa, podendo ser substituído por um pseudônimo ou, por referenciais que permitam ao leitor remeter a narrativa à pessoa real, responsável pela elaboração do texto. O pacto autobiográfico é a comprovação do engajamento pessoal do autobiógrafo, em sua construção textual, expresso na capa ou em uma construção paratextual, como elemento de mediação entre o leitor e a obra. Lejeune estabelece “o pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo em última instância ao nome do autor na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26).

Para uma melhor visualização de sua abordagem, elabora uma tabela de classificação dos tipos de pacto, na qual considera duas variáveis: homonímia/heteronímia da configuração autor, narrador e personagem de um lado e a natureza do pacto romanesco ou autobiográfico do outro. Apresentamos o quadro,

relação nome do personagem x pacto utilizado. Duas casas permanecem vazias, as quais Lejeune declara desconhecer a existência de pacto romanesco com coincidência de nomes entre autor e narrador-personagem, bem como a de pacto autobiográfico em que divergem nomes do autor e do narrador-personagem. Situação que passa a ser objeto de estudos de Doubrovski, como veremos mais tarde.

RELAÇÃO ENTRE NOME DO PERSONAGEM E PACTO SEGUNDO
PHILIPPE LEJEUNE

Nome do personagem Pacto ↓ →	≠ nome do autor	= 0	= nome do autor
Romanesco	1 ^a Romance	2 ^a Romance	
= 0	1 ^b Romance	2 ^b Indeterminado	3 ^a Autobiografia
Autobiográfico		2 ^c Autobiografia	3 ^b Autobiografia

Fonte: LEJEUNE, 2008a, p. 28.

O quadro demonstra a relação estabelecida no pacto autobiográfico, conforme a particularidade do nome do autor em relação ao do protagonista, e ao gênero literário. A casa 1^a apresenta o protagonista com nome diverso do autor em um pacto romanesco entre autor e leitor, então se trata de romance. Caso os nomes do autor e do protagonista sejam diversos e o pacto estiver indeterminado como na casa 1^b, também se trata de romance. Assim como, quando não apresenta o nome da personagem e o pacto é romanesco, trata-se novamente de romance 2^a; em caso do nome de personagem não estar declarado e nem o pacto convencionalizado, o gênero é indeterminado 2^b. Porém, se o nome da personagem estiver indeterminado e o pacto é autobiográfico, então se trata de autobiografia 2^c; se o nome do personagem e do autor é igual e o pacto não está declarado, trata-se de

autobiografia 3^a, assim como se o pacto for autobiográfico 3^b. No quadro duas casas permanecem indefinidas, a primeira quando o nome da personagem e do autor são divergentes e há pacto autobiográfico, e a outra, quando há pacto romanesco e os nomes da personagem e do autor coincidem.

De acordo com Lejeune, os autores de autobiografias, ao acatarem o pacto autobiográfico, de forma clara ou não, estabelecem o compromisso de contar sua vida, ou parte dela. Assumem num compromisso de verdade, por meio de uma apresentação categórica da sua identidade. O estudioso declara que para “a autobiografia não importa graus, que ela é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 55). Afirma que o leitor precisa confiar no exposto na obra, fazendo sua parte, para que o pacto autobiográfico se realize. Transmite uma ideia de jogo idealizado no campo autobiográfico como confessional, mostra a identidade do biografado e expressa a personalidade daquele que escreve, se revelando plenamente.

Assim, a autobiografia é uma produção na qual o autor, o próprio biografado, narra a sua história ou um aspecto dela. Os fatos são expressos no tempo passado, por meio de uma narrativa retrospectiva, em uma abordagem ampla e detalhada. A retrospectiva se baseia em motes da memória, confissões, cartas, fatos, documentos, atuação profissional e relações sociais. Somente a questão da memória pode, eventualmente, corromper o pacto entre autor e leitor. Como as demais narrativas de introspecção as características formativas são exploração da subjetividade e transparência interior da personagem, que envolve com diferentes tipos de monólogo, fluxo de consciência, solilóquio, psiconarração, entre outros.

Após questionamentos de alguns teóricos, em especial de Doubrovsky Lejeune declara que “As formas de pacto podem ser diversas, mas todas mostram de certa forma, a honra à assinatura do autor”, (LEJEUNE, 2008, p. 26) e acata que

em algumas obras literárias o protagonista não carrega o nome do biografado, mas um pseudônimo, um não-sujeito, um substantivo ou pronome que marque a personagem, de forma a ser possível identificar o autor-personagem. Assim Lejeune reconsidera que é possível haver na autobiografia narrador e a personagem principal estarem “em terceira pessoa”, principalmente, quando há a intenção de reconfortá-lo, repudiá-lo ou passar-lhe um sermão: “Essa identidade, embora não seja mais estabelecida no texto pelo emprego do ‘eu’, é estabelecida indiretamente, por ser uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

Para Lejeune o principal aspecto para distinguir o gênero biográfico do autobiográfico é a relação de identidade, já que na autobiografia há uma tríade identitária que a difere da biografia.

[...] o que vai opor fundamentalmente a biografia à autobiografia, é a “hierarquização” das relações de “semelhança” e de “identidade”; na biografia é a “semelhança” que deve fundamentar a identidade, na autobiografia é a “identidade” que fundamenta a semelhança. A identidade é o ponto de partida real da autobiografia; a semelhança, o impossível horizonte da biografia. (LEJEUNE, 2008, p. 39)

A teoria proposta por Lejeune pode ser vista como uma catarse, talvez, de traumas emocionais vividos na infância. Para o teórico, o desejo de dizer a verdade constitui uma das bases das relações sociais, e define o termo “autobiografia” como “vida de um indivíduo escrita por ele próprio” (LEJEUNE, 2008, p. 53) e a distingue de outras formas de “escritas do eu” e de outros gêneros da introspecção, como diários, memórias, biografias, autorretrato, cartas, entre outros. Para Philippe Lejeune, as memórias são consideradas um gênero vizinho da autobiografia, as quais não cumprem a segunda categoria enumerada pelo teórico: o tema tratado em memórias não é a vida individual, a história de uma personalidade. Nesse sentido, é

válido lembrar que muitas vezes utilizaremos o termo memórias para falar de lembranças, ou seja, de uma escrita que parta da lembrança do autor. A narrativa autobiográfica é autodiegética: “a verdade a qual o romance permite o leitor a ter acesso é a pessoal, íntima, do autor, aquilo que todo o projeto da autobiografia visa, decretando ser o romance mais verdadeiro” (LEJEUNE, 2008, p. 42).

Lejeune entende o romance autobiográfico, como “textos de ficção nos quais o leitor possa ter razões para suspeitar, a partir de semelhanças que acredite adivinhar, de que há uma identidade entre autor e personagem, mesmo que o próprio autor tenha escolhido negá-la, ou ao menos não afirmá-la” (LEJEUNE, 1975. p. 25). Lejeune adverte que na análise interna do texto não há diferença entre eles. Podemos, assim, inferir que o romance autobiográfico de primeira ou de terceira pessoa apresenta graus de veracidade conforme o pacto autobiográfico acertado com o leitor, no momento em que o autor deixa clara a finalidade do texto. Feito este pacto, cabe ao autor dizer a verdade e somente a verdade. Quando falta a identificação da personagem com o autor, tem-se o “pacto romanescos”, no qual o autor garante se tratar de ficção. Segundo o teórico, esse acordo seria o princípio formador do gênero autobiográfico, mas cabe ressaltar que essas definições foram alteradas diversas vezes.

Os estudos lejeunianos causaram e causam, até hoje, muita polêmica no campo da Teoria da Literatura. Todavia, cabe considerar suas pesquisas, tão necessárias num determinado momento sócio-histórico para valorizar a autobiografia e repensar o papel do autor na literatura e acompanhar a sua evolução.

No Brasil, um dos precursores e um dos maiores representantes do estilo é Joaquim Nabuco, com o clássico *Minha formação* (1900), quase meio século depois, Graciliano Ramos publica *Infância* (1945) e *Memórias do cárcere* (1953); seguido

por Oswald de Andrade, com a obra *Sob as ordens de mamãe* (1954); Helena Morley, com *Minha vida de menina* (1952); Afonso Arinos escreve *Formação e mocidade* (1961), *A escalada* (1952) e *Planalto* (1968) e Pedro Nava com *Baú de ossos* (1972), sob a influência de Proust.

Os relatos autobiográficos, além da função de “transmitir a memória”, são espaço de transformação e reprodução de uma identidade, em geral das personalidades. Autores consagrados possuem suas biografias, nas quais dão consistência a esse ramo de atividade literária e, mais recentemente, acadêmica. É muito raro ver publicações de escritos autobiográficos de populares, devido ao baixo domínio da técnica da escrita ou habilidade literária; quando eventualmente uma produção desta é executada, utiliza-se de um profissional *ghostwriter*, “escritor fantasma”, que escreve a biografia em tom autobiográfico de modo que a autoria passa a ser alegadamente da pessoa biografada.

A autobiografia e romance autobiográfico apresentam narrativa em prosa da vida e personalidade do biografado, mas se diferem quanto ao pacto estabelecido com o leitor. Na autobiografia o pacto autobiográfico exige identidade homonímia entre o autor, narrador e o protagonista e veracidade factual, enquanto no romance autobiográfico o leitor tem razões para crer que os fatos narrados se referem ao autor, mas esses se mostram de forma sutil, difícil de afirmar.

Uma reflexão importante à escrita de si é a do teórico francês Philippe Vilain, em seu estudo denominado *Défense de Narcisse* (2005), que declara que escrever em si “não é necessariamente dar lugar ao narcisismo, a imodéstia ou terapia, que permite ao sujeito inventar para si um duplo, ideal ou não, e tornar possível uma forma de autoficcionalização” (VILAIN, 2005, p. 119). Defende o aspecto sintomático da escrita do autor na esfera da “escrita autobiográfica (...) sem prejuízo da

qualidade literária de um texto” (VILAIN, 2005, p. 28) Avaliação similar tem Wander Melo Miranda que, ao falar sobre narcisismo e produção artística literária, assegura que:

O fato de o individualismo burguês, fundamentado da razão iluminista, desembocar posteriormente no beco sem saída do narcisismo (...) não invalida a importância literária da escrita do “eu” e, muito menos, a complexidade das indagações que afloram ao longo do seu desenvolvimento. (MIRANDA, 2009, p. 27)

Diversas produções literárias exploram a vida real das pessoas por meio de uma construção artística suscetível a reconhecimento e que, por vezes, são deixadas de lado por teóricos.

2.3 AUTOFICÇÃO

A contemporaneidade sinaliza um resgate da performance e do mito do autor na ficção romanesca. Um resgate ao período primado, no qual a interpretação era voltada para as intenções do autor ao escrever a obra, de forma que a biografia e a obra se complementam. Momento em que a visão de obra revela o criador e o criador se revela pela obra, como parte da teoria e da exegese literária. O crítico e pesquisador inglês Terry Eagleton, em sua obra *Teoria da literatura: uma introdução* esclarece que para os críticos e teóricos tradicionais, a leitura era considerada uma recriação da ideia do autor, que “seu valor está principalmente em nos permitir acesso íntimo às suas almas” (EAGLETON, 2003, p. 65). A questão é que desta forma a leitura é reduzida “a uma forma disfarçada de autobiografia: não lemos as obras literárias como obras literárias, mas simplesmente como uma forma indireta de conhecermos alguém” (EAGLETON, 2002, p. 65). José Saramago, em seu livro *Cadernos de Lanzarote*, se posiciona quanto ao fenômeno:

Pergunto-me se o que move o leitor à leitura não será a secreta esperança ou a simples possibilidade de vir a descobrir, dentro do livro, mais do que a história contada, a pessoa invisível, mas onipresente, que é o autor. (...) O leitor não lê o romance, lê o romancista. (SARAMAGO, 1994, p. 234)

Enquanto, o filósofo e teórico da cultura estética e linguagem, Mikhail Bakhtin, em “*O autor e a personagem na atividade estética*” (2008), salienta que “mesmo em trabalhos histórico-literários sérios e conscienciosos”, o mais comum era “extrair o material biográfico das obras e vice-versa”, e ainda “explicar pela biografia uma dada obra” (BAKHTIN, 2008, p. 8). No início do século XX, o período de primazia declina com a ideia de morte do autor. A crítica e/ou teoria literária aspiravam por uma separação da figura biográfica e obra, por considerar que “ignora-se o elemento essencial: a forma do tratamento do acontecimento” (BAKHTIN, 2010, p. 8).

No período denominado morte do autor há um afastamento autor da obra, sua “voz” deixa de ser relevante e é relegada ao segundo plano. A obra assume a conotação principal, entendida como escrita com objetivo exclusivo de expressar uma ideia textual. Fato que se revela com os formalistas russos nas primeiras décadas do século XX, como Viktor Chklovsky e na Inglaterra, T.S. Eliot. E, com vista a reivindicar a autonomia do texto literário teórico como Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Michel Foucault valorizam as técnicas nas quais a leitura é vinculada aos pressupostos teóricos. Assim, os estudos linguísticos de Ferdinand Saussure e literários de Vladimir Propp embasados em pesquisas antropológicas, culminam no então estruturalismo. Em que o marxismo e a psicanálise apontam o humano como fruto de uma cultura, fruto do sistema. Defendem que compreender um texto é encontrar nele a estrutura implícita, em oposição “a sacralização burguesa da figura do autor” (KLINGER, 2007, p. 32). Roland Barthes, em *O grau zero da escrita* (1953), enaltece a escrita em terceira pessoa “ele”, “compreende-se

então que o ‘ele’ seja uma vitória sobre o ‘eu’, na medida em que realiza um estado ao mesmo tempo mais literário e mais ausente” (BARTHES, 2004, p. 33). Considera que na literatura “é a linguagem que fala, não é o autor” (2004, p. 2). E ainda, destaca o caráter impessoal, interdiscursivo e interdependente do texto literário, e propõe uma concepção da produção e recepção na qual cabe ao leitor o desdobramento fundamental na intertextualidade da literatura:

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 5)

Assim, a morte do autor implica no nascimento do leitor. Nas palavras de Barthes, “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 6). Michel Foucault na obra, já citada, *O que é um autor?* (1969), corrobora com a questão do esvaziamento e morte do autor e autentica a ideia de o leitor “localizar o espaço assim deixado vago pela desaparecimento do autor”, (FOUCAULT, p. 271). Ao mesmo tempo, acrescenta que a anulação não é só das suas características pessoais, como também das especificidades da escrita singular do escritor. Adverte que existe “um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (2006, p. 268), então requer que o autor busque desvincular na obra as pistas que o identifique.

Em teoria literária é possível relacionar o termo autoficção ao conceito ao “biografema” de Roland Barthes, presente no prefácio de *Sade, Fourier e Loyola* (1971), uma espécie de biografia que une imaginário e emoção a um importante fato da vida do biografado, tomado como signo de significações. Remonta ao gênero

autobiográfico, por meio da imagem fragmentária do sujeito. Em *A câmara clara* (1980), Barthes define o termo como “(...) traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia” (BARTHES, 2012, p. 51). Assim, biografema é um fragmento que mostra detalhes, ao cunhar novos significados para o texto, lugar de criar e recriar, como “pontes metafóricas entre realidade e ficção” (SOUZA, 2007, p. 16).

O universo contemporâneo envolto em intensas e rápidas informações promove o interesse e as expiações da vida privada. Aumenta a curiosidade a respeito da vida do escritor, do processo de criação das obras *making off* – o processo de produção e visa ter uma ideia da sensibilidade do escritor. Tais fatores culminam no chamado retorno do autor. Parte da produção literária provém da vida íntima das pessoas, por vezes veiculada a um desejo manifesto de autoexposição, considerado por muitos teóricos da Pós-modernidade como símbolo de uma sociedade tão dada a exibição de si.

Grande parte dos escritores contemporâneos acena positivamente a uma maior proximidade com os leitores em eventos literários e em veículos tecnológicos. O escritor Cristovão Tezza, por exemplo, mantém um blog atualizado, participa de diversos eventos e escreveu *O espírito da prosa, uma autobiografia literária* (2012), importantes mecanismos de divulgação e aproximação com os leitores.

A aproximação e resgate do autor se apresentam nas obras em que a biografia do autor compõe elemento particular da composição literária. Nada de individualismo excessivo ou de uma prática egocêntrica, mas o desenho de um panorama em que o falar sobre si acaba por constituir um falar a partir de si e vai para além de si por meio da ficção. Cresce, no mercado editorial, o número de

publicações autobiográficas e narrações autorreferentes da experiência teórica, que evidenciam o valor dado ao conhecimento do elemento profissional e humano do autor. Tais comportamentos não podem ser considerados novos ou inusitados, porém surgem com algumas variações em termos de técnicas e estratégias narrativas nas obras tidas como autoficcionais, como veremos a seguir.

Acompanhar e compreender o que se passa com o momento literário capacita a ler além das palavras e a atribuir aos textos valores que nem sempre estão explícitos, e um dos movimentos expressivos na literária atual é a discussão acerca da autoficção; sua diferença e aproximação com os conceitos de biografia e autobiografia.

O escritor francês e professor de literatura, Serge Doubrovsky em seus estudos sobre a autobiografia reflete sobre o conceito cunhado pelo teórico contemporâneo Philippe Lejeune, em *Le pacte autobiographique* (1975), questiona alguns pontos nebulosos do pacto autobiográfico, entre eles a possibilidade de no pacto romanesco combinar o nome do autor e narrador-personagem bem como, a impossibilidade de no pacto autobiográfico esses nomes serem divergentes. Dois anos mais tarde, publica o neologismo “autoficção”, palavra de origem francesa *autofiction*, impressa na quarta capa de *Fils* (1977), neologismo que abarca o real e o ficcional na relação do sujeito consigo mesmo. Obra de tom romanesco em que se observa a coincidência, obviamente proposital, entre os nomes do autor e do narrador-personagem. Uma trama que se sustenta em dados autobiográficos e com texto cercado de estratégias narrativas ficcionais. Parece claro, que um dos objetivos de Doubrovski, em *Fils*, foi colocar em prática as possibilidades da autoficção, com finalidade de eliminar as lacunas deixadas por Lejeune.

Um das primeiras reflexões recai sobre o vocábulo “autoficção”, se trata de fato verídico ou fictício? “Autoficção” é supostamente um gênero inovador. A primeira definição de autoficção disponível para o público-leitor e exposta na capa da obra, descreve:

Autobiografia? Não, esse é um privilégio reservado aos importantes desse mundo, ao fim de suas vidas, e em belo estilo. Ficção, de acontecimentos e fatos estritamente reais; se se quiser, autoficção, por ter confiado a linguagem de uma aventura a aventura da linguagem, fora da sabedoria e fora da sintaxe do romance, tradicional ou novo. Encontro, fios de palavras, aliteraões, assonâncias, dissonâncias, escrita de antes ou de depois da literatura, concreta, como se diz em música. Ou ainda: autoficção, pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer. (DOUBROVSKY, 1977, capa)

Doubrovsky já havia usado o neologismo na primeira versão da obra de *Le Monstre*, anterior a *Fils*, com aproximadamente nove mil páginas, porém a mesma só foi dada ao conhecimento, em 2002, ao ser disponibilizada para um trabalho de pesquisa genética. Doubrovski defende que a “autoficção” apresenta “traços autobiográficos”, associados à fragmentação do sujeito do discurso, empregada em narrativa romanesca, como uma espécie de autobiografia ficcional, pautada no inventar e criar as experiências individuais do autor. Defende que a escrita autobiográfica não pode ser o retrato fiel do vivido, pois “a vida é vivida no corpo; o outro é um texto” (DOUBROVSKY, 2007, p. 3). Considera a autoficção como reconstrução da realidade segundo seu escritor a concebe, percebe e/ou sente, acrescenta que todo discurso é atravessado pelo ponto de vista de quem o profere, sendo que aqui isso acontece de maneira mais categórica e mais enfática. Ele afirma que a autoficção recria fatos autobiográficos a partir da recomposição dos dados experienciais que percorrem a subjetividade de quem a viveu. Independente de possuir trechos autobiográficos, escritas de si, confessionalismo, memorialismo,

dados referenciais, se trata de algo diferente, devido ao autor ser livre para se apresentar como quiser.

Os recursos teórico-metodológicos defendidos por Doubrovsky para o conceito de autoficção atribuem a ela um misto de verdade e ficcionalidade, no qual o sujeito se apresenta parcialmente por meio da escrita. Deixa claro que quem se revela é o autor-personagem, através do autor-personagem-narrador real por meio da obra e somente por meio dela. Então, real na forma intratextual, idealizado no tempo, espaço e contexto factual da trama, ao apresentar elementos que o caracterizam o assemelha com o sujeito do mundo real. Uma narrativa ambígua incapaz de garantir ao leitor o pacto romanesco, nem o pacto autobiográfico, por admitir várias leituras possíveis de ficcionalidade e de veracidade empírica. Difere do pacto autobiográfico que exige referência à identidade autor-narrador-personagem, pois, segundo Lejeune, caso “a identidade não for afirmada, o leitor procurará estabelecer semelhanças, apesar do que diz o autor; se for firmada, a tendência será tentar buscar as diferenças” (LEJEUNE, 2008, p. 26). Sua conjuntura é expressa em um universo de verossimilhança que cruza o enredo, no qual são tênues os limites de verdade e mentira, realidade e ficção, em uma composição do texto híbrido, que conta uma história de ficção verdadeira, ou de verdade ficcional.

Tanto na biografia quanto na autobiografia, em geral, a narrativa aponta o lado positivo do humano, enquanto na autoficção faz uma crítica à noção de sujeito e ao demasiado apelo do real em nossos dias. Doubrovski assegura, que em tempos de relativização e desconfiança nos conceitos de verdade, referência e realidade, contar a própria história é menos atrativo que arquitetar um romance a partir de *flashes* da percepção da vida e da performance, enriquecido de estratégias literárias.

Doubrovsky aponta algumas singularidades da autoficção, como uma narrativa escrita no presente histórico, recurso empregado na narração para sugerir a atualidade dos fatos narrados, com finalidade de causar maior impacto; por se tratar de um recorte da história do protagonista em fases diferentes de sua vida e por não crer na rememoração fiel de experiências, mas na atualização do que aconteceu; ser expressa por uma narrativa de intensidade romanesca, ou seja, pressupõe o pacto ficcional “preciso que o texto seja lido como romance e não como recapitulação histórica” (citado em VILAIN, 2005, p. 209); também adverte para unicidade narrativa, na qual “autor, narrador e personagem sejam idênticos, ou seja, o autor deve assumir este risco” (2005, p. 205) da exposição do relato por ele expresso; presença de espaços em brancos, os quais dão uma quebra na continuidade discursiva e confere uma nova sintaxe, diversa da tradicional narrativa de fatos; apresenta um novo formato que altera os fatos apresentados, em meio a estratégias e recursos narrativos e, em geral, exhibe uma reconstrução eventual e literária de trechos dispersos da memória voluntária ou involuntária, em que o autor retrata momentos de sua vida conforme suas ideais e desejos.

A autoficção é, por vezes, tida por romance introspectivo, por explorar o estado de espírito do protagonista por meio de diversos modos de reflexão, entre eles o fluxo de consciência. Podendo ser expressa por temas que advêm da memória, sonhos, fantasias, deslizes de linguagem ou associações involuntárias que resgatam situações marcantes da vida do autor-protagonista. Ela atrai o leitor, como se quisesse compartilhar com ele parte de sua história, a do autor-personagem protagonista.

Balizamos aqui alguns aspectos da autoficção, mas ela é algo, ainda digamos, indefinido. Ela é, mas não é – é romance, é ficção com traços da

autobiografia. Não é nem romance, nem autobiografia e não pode ser considerado meio termo, por serem estilos amplamente antagônicos. A autoficção pertence a um lugar ainda inacessível, que tem sido chamado de entre-lugar.

Desde a publicação de *Fils*, a discussão provocada por Doubrovski da modalidade autoficção, como variação da autobiografia por reunir fatos reais e fictícios, tem sido objeto de diversos estudos. Até hoje, a discussão persiste inconclusiva devido à divergência do pensamento de vários teóricos quanto à validade literária. Em geral, a função da literatura é observar o humano e o que há de mais essencial nele. A complexidade de refletir sobre o que é literatura ocorre por sua abrangência com tantos outros conceitos fundamentais como literalidade, ficção, ficcionalização, realidade, verdade, representação, e, sobretudo, arte. Diferentemente da autobiografia, a ficcionalização de si gera ambiguidade; motivo pelo qual requer muito estudo e necessidade de pensar primeiramente a literatura.

Lejeune, por sua importância, versatilidade e flexibilidade, em dado momento, ao revisar e repensar sobre os conceitos, publicações e resultados de suas pesquisas sobre autobiografia, afirma que descobrira “que a autobiografia podia também ser uma arte. E que esta arte, novíssima, ainda tinha de ser inventada” (LEJEUNE, 2013, p. 538). Dando sequência a esse posicionamento, no artigo “Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerários de uma pesquisa”, publicado na Revista Letras de Hoje (Porto Alegre, v.48, n.4, 2013), Lejeune reflete:

O meu primeiro livro, *L'autobiographie en France*, fazia um uso demasiado normativo da definição. Esta franqueza era um pecado de juventude, mas talvez uma necessidade para um livro que traçava pela primeira vez a paisagem autobiográfica francesa: era preciso desenhar um centro, uns arredores, umas fronteiras. (LEJEUNE, 2013, p. 539)

Durante todo esse tempo algumas fronteiras precisam ser mais bem delineadas, o que é normal quando se trata de um estudo complexo. Lejeune em defesa de seu conceito fez outra observação e “Foi à frente de um dos meus quadros que Serge Doubrovsky teve a ideia, para encher uma casa que eu dizia vazia, de inventar a mistura que ele nomeou ‘autoficção”, (LEJEUNE, 2013, p. 539). Numa clara crítica as observações de Doubrovski.

As colocações de Lejeune seguem na linha dos questionamentos propostos por Doubrovski na autoficção. Esse desdobramento literário teve início, na França, desenvolvimento intenso da ciência no século XIX, período conhecido como o século das Ciências. Passou a ser empregado por certo número de escritores e considerada por alguns teóricos, como para Doubrovsky e Klinger, como:

(...) uma variante Pós-moderna da autobiografia, na medida em que se desprende de uma verdade literal, de uma referência indubitável, de um discurso historicamente coerente, apresentando-se como uma reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. (DOUBROVSKY, 2005, p. 212)

Ao considerar a autoficção uma performance do autor, a noção de verdade é empregada como aquela em que o autor crê ou deseja significar. Um trabalho artístico, no qual autor se mostra por trás da personagem, dando “sustentação” a ela. Uma representação da vida do autor, que pintando sua própria identidade não deixa de ser ele mesmo. A crítica literária Diana Klinger afirma que:

Desta perspectiva, não haveria um sujeito pleno, originário, que o texto reflète ou mascara. Pelo contrário, tanto os textos ficcionais quanto a atuação do autor são faces complementares da mesma produção de uma subjetividade, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente. O autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que “representa um papel” na própria “vida

real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras. (KLINGER, 2007, p. 55)

Para Klinger, esse ser construído pelo autor na obra passa a ser ele mesmo, pois dessa forma precisa se apresentar publicamente. Nos livros autoficcionais ocorre a transposição de parte de sua vida para a narrativa, mecanismo de ilusão da presença e de acesso do lugar da emanação da voz. Em que a autoficção adquire a dimensão de “ser” pleno, uma construção que opera dentro e fora do texto ficcional, devendo levar em conta a intencionalidade do autor, sua performance.

Klinger, no livro *Escritas de si, escritas do outro* (2001), propõe estudos a respeito da compreensão do fenômeno das escritas do eu, inerentes ao desempenho literário. No capítulo “A autoficção no campo da escrita de si” ressalta o trabalho de Doubrovsky com referência ao romance que escreveu, no qual “o narrador tem o nome do autor, apesar de suas peripécias serem fictícias” (KLINGER, 2007, p. 47). Considera que Doubrovsky escreveu *Fils* em resposta às teorias de Lejeune, devido às lacunas deixadas nos escritos de cunho autobiográfico criados e analisados até então. Conforme ela destaca, a autoficção não é “nem autobiografia nem romance e sim, no sentido estrito do termo, funciona entre os dois, em um reenvio incessante, em um lugar impossível e inacessível fora da operação do texto” (DOUBROVSKY, citado em KLINGER, 2007, p.47).

A autoficção se difundiu mundialmente no início do século XXI, cenário que o autor, indissociável da cultura midiática, retorna para a literatura de forma remodelada. O fato de muitos romances contemporâneos se voltarem para a experiência de quem a escreve, numa exposição do autor, ocorre em consonância com o momento atual da literatura, na busca de novas estruturas, movida por uma sociedade marcada pelo falar de si e pela espetacularização do sujeito.

O avanço da cultura midiática do fim do século oferece um cenário privilegiado para a afirmação desta tendência. Nela se produz uma crescente visibilidade do privado, uma especulação da intimidade e a exploração da lógica da celebridade, que se manifesta numa ênfase tal do autobiográfico, que é possível afirmar que (...) se tornou um substituto secular do confessional eclesial e uma versão exibicionista do confessional psicanalítico. (KLINGER, 2012, p. 18)

Surge como uma crítica ao imediatismo realista. Diferente do “eu” da autobiografia e do pacto autobiográfico, na autoficção o autor se afasta do compromisso com a exposição de fatos estreitamente reais, apenas faz de si uma personagem ficcional, em que representa a realidade e revela alguns episódios por ele vividos. Alguns críticos ponderam que nessa modalidade o autor constrói um mito idealizado de si próprio; Klinger acredita que a indeterminação em torno da biografia autoral é uma crítica à noção de sujeito que deixou de ser linear, único e total, passando a ser híbrido, fragmentado e indefinido:

(...) como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação. (KLINGER, 2007, p. 62)

No romance autoficcional constrói-se o sujeito e a sua “verdade-fictícia”, sem referencial claro, ao qual o leitor possa recorrer para verificar a procedência, a veracidade daquilo que foi escrito, “Confundindo as noções de verdade e ilusão, o autor desafia a capacidade do leitor de ‘cessar de descrever’. O que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor”, (KLINGER, 2007, p. 50). O mito é o anunciado por Roland Barthes na morte do autor, ao mencionar a estrutura ternária

do conceito de signo de Saussure, em que na teoria freudiana “o significante é constituído pelo conteúdo manifesto de um comportamento, enquanto que o significado é seu sentido latente.” (BARTHES, citado em KLINGER, 2007, p. 50). Assim, o mito representa o inconsciente freudiano e não o signo linguístico. O significado do mito depende do significante, “como para Freud, o sentido latente do comportamento deforma seu sentido manifesto, assim no mito o conceito deforma o sentido” (KLINGER, 2007, p.50-51). Para Klinger a autoficção legitima o retorno do autor:

A autoficção participa da criação do mito do escritor, uma figura que se situa no interstício entre a “mentira” e a “confissão”. A noção do relato como criação da subjetividade, a partir de uma manifesta ambivalência a respeito de uma verdade prévia ao texto, permite pensar [...] a autoficção como uma performance do autor. (KLINGER, 2007, p. 51)

O sucesso editorial confirma o êxito que conseguem as obras na qual o assunto do texto se constitui de forma clara e assumida em experiências dos autores, conquista justificada pelo momento da cultura midiática em que a imagem do escritor é exibida por diversos meios de comunicação e eventos literários.

De acordo com o pesquisador francês, especialista em literatura autobiográfica e autoficcional, Philippe Gasparini, o pacto autobiográfico apresenta problemas quanto à autenticidade, alega que é comum encontrar pontos distoantes em uma narrativa verossímil, tornando o texto ambíguo. Considera a autoficção mais clara, as “verdades” apresentadas são as que o autor expõe como verídicas, em um determinado contexto. A autenticidade é exibida de forma fragmentada, destacando partes da história de uma determinada pessoa conforme as etapas que se pretende enfatizar de forma descomprometida. Em sua obra *Est-il je?* (2004) delimita as fronteiras entre os termos autobiografia e ficção, ao recorrer a aspectos como

identidade onomástica e operadores de identificação. Como é possível observar no quadro:

A AUTOBIOGRAFIA, AUTOBIOGRAFIA FICTÍCIA, AUTOFICÇÃO E
ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO (GASPARINI, citado em KLINGER, 2007, p. 27)

	Identidade onomástica autor-narrador-herói	Outros operadores de identificação	Identidade contratual ou ficcional (verossimilhança)
Autobiografia (Confissões)	Necessária	necessários	Contratual
Autobiografia fictícia (La Vie de Marianne)	Divisão	Divisão	Divisão
Autoficção (conforme Kosinski ²⁶)	Facultativa	necessários	Ficcional
Romance autobiográfico (René)	Facultativa (muitas vezes parcial, às vezes completa)	necessários	ambígua (evidências contraditórias)

O quadro autoexplicativo ajuda por meio do esquema visual a compreender a relação entre a forma que a identidade da personagem na obra define o estilo da narrativa.

Em outra obra, a *Autofiction – Une aventure du langage* (2008), Philippe Gasparini reforça os parâmetros estabelecidos por Doubrovsky ao estabelecer os limites da autoficção como um estilo literário-teórico, porém diz que a autoficção não é um gênero, mas um “arquigênero”, um espaço autobiográfico conforme expresso por Lejeune:

Não se trata de saber qual, entre a autobiografia e o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro; à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc; ao romance, a exatidão; seria então: um mais outro? Mais do que isso: um em relação ao outro. O que se torna revelador é o espaço em que se inscrevem as duas categorias de textos, sem se reduzir a nenhuma delas. O efeito de destaque obtido por este procedimento gera a criação, para o leitor, de um espaço autobiográfico. (LEJEUNE, 1996, p. 42)

Nessa linha de raciocínio, concordando em parte com Doubrovski e, em parte, com Lejeune, Gasparini prefere designar então uma nova categoria, a qual chamou de autonarração e a define da seguinte forma:

Texto autobiográfico e literário que apresenta vários traços de oralidade, inovação formal, complexidade narrativa, fragmentação, alteridade, falta de unidade e autocomentários, que tende a problematizar a relação entre escrita e experiência, (GASPARINI, 2008, p. 311).

A “autoficção” criada a partir de uma obra em particular tem sido muito discutida e gerado bastante polêmica. Novas definições e nomenclaturas surgem no decorrer das pesquisas e passam a ser a ela atribuídas.

Klinger contesta a definição de Philippe Gasparini, considera que a autoficção depende do pacto referencial, diferente dos demais: “Nos discursos autobiográficos ficcionais pode haver – como deve haver na autobiografia ‘autêntica’ – identidade onomástica entre o autor, o narrador e a personagem”, (GASPARINI citado em KLINGER, 2007, p. 45). Klinger destaca que este critério não é suficiente a especificidade desses tipos de texto, outros meios devem ser usados para que a “verdade” sobre o autor possa ser verificada, como idade, meio socioeconômico e outros elementos, por meio dos quais seja possível identificar possíveis semelhanças e diferenças entre personagem, narrador e autor. Desta forma, autoficção e romance autobiográfico não podem ser entendidos como textos referenciais. O grau de ficcionalidade é o principal ponto de ruptura entre eles. No romance autobiográfico há um maior grau de verossimilhança que a autoficção:

A diferença entre ambas reside nos elementos que permitem ao leitor fazer uma validação da identificação, quer dizer, no nível da verossimilhança. O romance autobiográfico se inscreve na categoria do possível, do verossimilmente natural, ele suscita dúvidas sobre sua verificabilidade, mas não sobre sua verossimilhança;

enquanto que a autoficção mistura verossimilhança com inverossimilhança e assim suscita dúvida tanto a respeito da sua verificabilidade quanto da sua verossimilhança. (KLINGER, 2007, p. 46)

A partir das experiências pessoais o autor trama e ficciona seus anseios e desejos mais profundos. Concebe a si e/ou o outro em sua escrita e tudo que o cerca ou idealiza. Mostra fatos e cria verdades ficcionais, num jogo de fingir e expor, de esconder e revelar a si mesmo e o seu universo imaginário. Nesse jogo, a subjetividade emocional e incorpórea pode ultrapassar a sinceridade, literalidade, e instaurar estratégias possíveis do campo literário em romances de introspecção. Desta forma, a vida complementa a inspiração do autor e é justificada pela obra, assim “a autoficção é a tentativa de recuperar, de recriar, refazer em um texto, em um ato de escrita, as experiências de sua própria vida [...]” (DOUBROVSKY, 2007, p. 64).

Na autoficção a representação pessoal precisa estar bem elaborada, o autor se utiliza da mimesis, visando passar ao leitor a sensação de factual. Em contrapartida, cabe ao leitor aceitar o pacto autoficcional, ciente de que de fato não se trata de uma autobiografia, mas de uma obra ficcionalizada. Como por exemplo, a trilogia denominada *Cenas da vida na província* (1998-2009), dividida em três volumes: *Infância*, *Juventude* e *Verão*, do escritor J. M. Coetzee, nascido em 1940, na cidade do Cabo, na África do Sul, crítico do *apartheid*, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 2003 e de dois prêmios Booker Prizes, escreve a respeito da segregação das populações negra e branca, veiculada pela política oficial de minoria branca, em inglês. A história é ficcionalizada a partir um pesquisador interessado em escrever a própria morte. Recurso irônico de Coetzee sobre sua vida, ao mesmo tempo em que cria um jogo entre ficção e autobiografia, com desdobramentos de informações documentais como dados inscritos nos cadernos do autor, registros

autobiográficos e entrevistas com pessoas que o conheceram em vida. Na obra o autor compõe um retrato de si, em que anuncia suas limitações, desejos, posições filosóficas e outros, agregado à criatividade literária. No romance de Coetzee, *Juventude*, encontramos a seguinte passagem ao dar pista do estilo de sua obra “Quanto à impiedosa honestidade, impiedosa honestidade não é um truque duro de aprender. Ao contrário, é a coisa mais fácil do mundo. Como um sapo venenoso não é venenoso para si mesmo, assim também se aprende a desenvolver uma pele grossa contra a própria honestidade” (COETZEE, 2010, p. 180).

Tezza segue o mesmo artifício narrativo de Coetzee, em *O filho eterno*, ao deslocar a narrativa autobiográfica para um narrador em terceira pessoa e promover uma forma de autocrítica direta e indireta. Em *O espírito da prosa*, Tezza se refere assim a sua obra:

Se o leitor aceita as palavras que lê agora são a expressão direta e intransferível da opinião de Cristovão Tezza, ele mesmo [se apresenta em terceira pessoa], por mais confusas e enganosas que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção. (...) Mas se o leitor sente nestas palavras um outro que fala (um narrador abstrato, por exemplo), com intenção estética (...), ele estará diante da prosa romanesca, ainda que embrionária. (O perigo dessa didática pedestre é esquecer que, às vezes, se passa sutilmente de uma coisa a outra...). (TEZZA, 2012, p. 15)

Silviano Santiago, escritor e crítico literário, no livro *Em liberdade* (1992), discute a abordagem autoficcional. Santiago declara que a narrativa empírica do autor se localiza no campo da autoficção e do memorialismo, as quais defende serem naturais da mesma essência empírica. A crítica e a ficção dialogam a respeito do evento, que ocorre de fora para dentro, a partir da desarticulação do texto como elemento único e exclusivo, mas em um texto híbrido em que uma abordagem complementa a outra:

É, em suma, o intermediário entre texto e leitor, fazendo ainda deste o seu próprio leitor. Procura formalizar e discutir, para o curioso, os problemas apresentados pela obra, deixando com que esta se enriqueça de uma camada de significação suplementar e que aquele encontre trampolins menos intuitivos para o salto de leitura. (SANTIAGO, 2000, p. 7)

As experiências de Silviano Santiago e suas relações com o universo literário contemporâneo, agregadas ao domínio cultural conquistada em viagens, trabalhos no exterior e de pesquisa, corroboram para uma escrita e crítica itinerantes, atual e dinâmica. Assegura que a partir da prosa dos anos 70, há uma maior “configuração autobiográfica” na literatura, influenciada pelo momento político que a nação atravessava. Segundo ele, “se existe um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores de hoje, este é a tendência ao memorialismo (história de um clã) ou à autobiografia, tendo ambos como fim a conscientização política do leitor”, (SANTIAGO, 2004, p. 35). Para o crítico, as experiências pessoais (como leituras, vivências e escritos literários) fornecem base para discussões filosóficas, sociais e políticas, e não são mera expressão narcisista, como anteriormente alguns críticos da autobiografia, e atualmente os da autoficção querem sugerir, mas um apelo político e social que justifica o fato de muitos literatos aderirem ao romance memorialista.

Tematizada e dramatizada pela prosa (de ficção, ou talvez não) brasileira atual, a questão das minorias aproveitou o canal convincentemente aberto pela prosa modernista e a dos ex-exilados, e se deixou irrigar pelas águas revoltas da subjetividade. Ela ainda apresenta uma diferença formal e temática que se deixa recobrir pela diferença acima apresentada na sua dupla configuração [tem vigência na história (do Ocidente e, em particular, do Brasil) e é atual]. (SANTIAGO, 2004, p. 41)

A preocupação era produzir mensagens que dessem conta de transmitir os fatos de forma clara e objetiva, escolheram o estilo alegórico e a jornalístico. Ao

relembrar os tempos de outrora de obras voltadas para as questões políticas, define Santiago, respectivamente como:

[alegórico] Textos que se filiam ao realismo dito mágico e que, através de um discurso metafórico e de lógica onírica, pretendem, crítica e mascaradamente, dramatizar situações passíveis de censura (...) [jornalístico] os romances-reportagem, cuja intenção fundamental é a de desficcionalizar o texto literário e com isso influir, com contundência, no processo de revelação do real. (SANTIAGO, 1982, p. 52)

O escritor Silviano Santiago escreve narrativas “confessadamente confessionais”, relacionada à autoficção, que define da seguinte forma:

[...] os dados autobiográficos percorrem todos meus escritos e, sem dúvida, alavanca-os, deitando por terra a expressão meramente confessional. Os fatos autobiográficos servem, pois, de alicerce para idealizar e compor e, eventualmente, podem servir ao leitor para explicá-los. Traduz o contato reflexivo da subjetividade criadora com os fatos da realidade que me condicionam e os da existência que me conformam. (SANTIAGO, 2004)

Similarmente, vários romances de Tezza trazem aspectos autobiográficos, que se apresentam de forma distanciada, de modo a deixar claro que os personagens ainda que possuam traços em comum com o autor, não o são em essência, como em *Ensaio da paixão* (1980), em que expõe a recriação artística, ficcional, da experiência comunitária, conotações político-existenciais e das atividades de teatro popular que viveu nas décadas de 60 e 70, com um grupo hippie de teatro experimental ensaiando em uma ilha deslumbrante sob a direção de um “mago”; em *Trapo* (1988) e *A suavidade do vento* (1991) apresenta professores de português envolvidos com criações literárias que superam o padrão gramatical. Tezza declara acerca do exposto em entrevista conduzida por Rafael Urban:

Os meus livros não são autobiográficos no sentido tradicional da palavra. Até porque eu teria que ser um louco completo: entre meus personagens, tem todo tipo de maluco. Eles são confessionais, no seguinte sentido: a estrutura do meu romance como gênero é confessional. Meus livros, tanto em primeira como em terceira pessoas, se situam como confissões, e isso dá uma ilusão autobiográfica muito grande... Mas é um disfarce. Eu diria que, de autobiográfico, há algumas emoções eventuais e fragmentadas. (TEZZA, 2006).

O crítico e escritor, Santiago, defende que os dois aspectos profissionais agora caminham juntos em sua obra, “criação e crítica se lançam na obra com o mesmo ímpeto e coragem. Criação e crítica são intercambiáveis”, (SANTIAGO, 2002, p. 10). Da mesma forma, o autor sabe que os seus leitores também mudaram, não são os da época do regime militar “Sinto uma estranha sensação, neste momento em que entrego este livro a olhos que viram a luz pela primeira vez naquela época” (2002b, p. 220).

A autoficção tem por base o princípio da tríplice relação identitária, em uma estrutura romanesca. Paul Ricoeur no seu estudo da compreensão de si adverte:

(...) a compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa (...) uma mediação privilegiada; esta última toma elementos tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia, ou, se preferirem, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias com o estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, citado em WILLEMART, 2009, p. 131)

A autoficção, no seu ponto de origem, é conceituada como uma obra autobiográfica por meio da qual o autor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conserve particulares de sua identidade, que pode ser concebida pelo nome do autor ou insinuação que o identifique. Vincent Colonna, escritor nascido na Argélia, em 1958, com nacionalidade francesa, por sua vez afirma não se tratar de “um gênero, mas talvez de uma nebulosa de práticas aparentadas”, ou

ainda “uma mitomania literária” (COLONNA, 2004, p. 11-13). Recentemente, algumas derivações têm sido sugeridas, como as de Colonna, no ensaio *Tipologia da autoficção* (1989), em que ele propõe quatro derivações para o conceito de autoficção. O primeiro deles é da autoficção fantástica, na qual o autor transfigura sua existência e identidade em uma história irreal, indiferente à verossimilhança, na qual o autor estabelece uma ficção total de si. Outra subcategoria é a da autoficção biográfica, na qual o autor permanece próximo de uma ideia de verossimilhança e constrói sua obra a partir de dados reais, evitando o fantástico. Assim, a verdade na elaboração abrange um sentido subjetivo do conceito, aceita modificações como um mentir-verdadeiro, no qual o autor se deixa ver por meio da situação. O terceiro tipo é a autoficção especular, uma representação do autor pautada no realismo e na verossimilhança, por intermédio da imagem figurada ou espelhada, sem se colocar em evidência na obra, diferente dos casos anteriores. Por fim, a autoficção intrusiva ou autoral, na qual o autor tece os comentários por um olhar de fora, um narrador-autor. Por conta do distanciamento do autor, Colonna se questiona se esse último caso pode ser considerado autoficção. O que remete a morte do autor de Barthes.

Conforme Colonna, em *A autoficção* (2004), o qual defende que a homonímia mesmo que não explícita pode ser estabelecida por mudanças ou trocas, “as transformações ou substituições que um autor pode operar sobre seu nome, de forma a se tornar perceptível através da identidade de uma personagem” (COLONNA, 1989, p. 54).

Colonna declara que muitos escritores, críticos e resenhistas insinuem que o autor brasileiro “ultrapassa os limites da autoficção e alcança um novo terreno, em que a literatura – a literatura combativa, desafiadora – tem a última palavra [...]” seja este terreno o que for. (COLONNA, 2004, p. 227-242).

Acrescentamos aqui a definição de Philippe Vilain em *L'Autoficcion en Théorie, A autoficção em teoria*, que defende que as obras de autoficção são romances e que o autor assume o que se passa com sua personagem:

O que faz a singularidade da autoficção, (...) seu pacto contraditório, seu hibridismo, sua incapacidade de optar pelo romance ou pela autobiografia e sua indecidibilidade genérica (...) na qual um narrador assimilado ao autor finge dizer a verdade, descrever os eventos e os fatos reais. Com a autoficção, o leitor passa de um domínio a outro sem bem se dar conta, a um ponto tal que é difícil, ou mesmo quase impossível, dizer quando é ou quando já não é na ficção. (VILAIN, 2009, p. 38)

A autoficção existencial proposta por Polyanna Rocha, especialista em artes visuais, em sua tese de doutorado intitulada “Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção”, agrega elementos interessantes à discussão. Após reforçar as considerações de Doubrovski quanto à forma ficcional e o conteúdo fictício e confirmar a relação do sujeito consigo mesmo, destaca o termo existência estruturado na filosofia existencial do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900), que propõe o fazer da existência uma obra de arte, um fenômeno estético, na qual “a existência no mundo só se justifica como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 2003, p. 18). Fenômeno estético esse transformado em um jogo de palavras que permite manobrar a realidade por meio da linguagem, um dizer diferente do fazer, que ocorre de forma performática como estratégia existencial, conforme ressalta Tezza:

A primeira fase é naturalmente estética, (...) o qual não se confunde (ou não se funde – exceto no momento em que o leio ou o escrevo, quando se torna parte inseparável do evento da minha vida; mas ele, em si, o objeto do romance, é representação, um duplo que se observa). (...) o gesto estético que é ao mesmo tempo um gesto da vida, com o qual se confunde, mas não o assume. (TEZZA, 2012, p. 13)

Como, por assim dizer, um jogo entre o ‘eu’ e o ‘mim’, as duas faces de si, um “eu e o outro” que se fecham no próprio ser. Desse modo, um elemento de autoformação que associa arte e vida. Vida representada pela vontade criadora na qual a criação se abre para os diversos caminhos que a compõe. O “ser” da filosofia existencial, composto pelo vazio de cada um e do nada que é o indivíduo, “O que chamais de mundo deve ser criado imediatamente por vós: vossa razão, vossa imagem, vossa vontade, vosso amor devem tornar-se o vosso próprio mundo” (NIETZSCHE, 2003, p. 118-119), uma simplesmente autoficção ou autoficção existencial. Nietzsche comenta sobre o que deveríamos aprender com os artistas:

De que meios dispomos para tornar as coisas belas, atraentes, desejáveis para nós, quando elas não o são? (...) ainda mais dos artistas, porém, que permanentemente se dedicam a tais invenções e artifícios. Afastamo-nos das coisas até que não mais vejamos muita coisa delas e nosso olhar tenha de lhes juntar muita coisa para vê-las ainda (...) ou dispô-las de forma tal que elas encubram parcialmente umas às outras e permitam somente vislumbres em perspectivas – ou contemplá-las por um vidro colorido ou à luz do poente – ou dotá-las de pele e superfície que não seja transparente: tudo isso devemos aprender com os artistas, e no restante ser mais sábios do que eles. (NIETZSCHE, 2001, p. 202)

O ser é um constante devir, vive um processo permanente de mudança diante da observação si mesmo, um dos princípios da existência. Transformar as coisas é imprimir nelas um olhar amplo e forte, através de um processo metafísico que permite colocar em prática a atividade criadora da arte, na qual sobressai a grandeza existencial. Sujeitos assumem mudanças, que transformam sua identidade ao longo da vida, conforme explicita o teórico cultural e sociólogo jamaicano, Stuart Hall, a “identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia”, diz ainda que, “podemos nos identificar com identidades variadas temporariamente”; e que “dentro de nós há identidades contraditórias, construímos

uma identidade ao longo de nossa história, ou uma confortadora narrativa do eu” (HALL, 2006, p. 13).

Hall no livro *A Identidade cultural na Pós-modernidade* (2000), chama atenção para o tema de identidade na contemporaneidade e aborda o caráter policultural, múltiplo e de hiperinformação na autonomia identitária. Ressalta na obra o processo de fragmentação do indivíduo moderno perante as novidades regidas pelas múltiplas concepções e diferenças culturais. Alerta que aspectos das estruturas tradicionais do indivíduo perante a expansão dos universos social e cultural, oriundos do processo de globalização, que transformam a noção de tempo e de espaço, modificam o sistema social e suas estruturas permitem a descentralização do poder, influenciando diretamente os costumes no mundo contemporâneo. Estuda a linguagem como ponto estrutural para o entendimento da cultura associada à construção de identidade cultural, enfatiza a percepção dos modos de compreensão de discursos, de acordo com a posição que o receptor ocupa na cadeia comunicativa. Observa que "a globalização não parece estar produzindo nem o triunfo do global nem a persistência, em sua velha forma nacionalista, do local. Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes", (HALL, 1999, p. 9).

Pautados nesses fundamentos, Polyanna Rocha defende a autoficção existencial como uma reflexão acerca da tradição dionisíaca, que assegura os aspectos da vida na formação do ser e os une a atributos ficcionais no processo de construção de si, partindo de um vazio, sem um eu anterior que garanta uma identidade. Parte de uma necessidade de se inventar, desde a criação de hábitos simples do cotidiano aos mais complexos, nas quais as ações cotidianas exercem

profunda influência sobre cada um dos seres, na relação com os pares e nas situações da vida. Assim, a autoficção existencial é uma invenção ampla, por intermédio da qual vida e arte se juntam. O neologismo questiona os sentidos envoltos na identidade pessoal e artística, como a do próprio escritor.

Em sentido contrário, Helmut Galle em sua Tese “O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces” de 2011, questiona o uso da definição de autoficção. Entende que apenas as obras em que o pacto autoficcional altera a imagem do autor empírico com elementos ficcionais é que podem ser assim designadas. Para ele, a obra *Fils de Doubrovsky* resume a ficcionalização apenas a representação verbal e literária do acontecimento.

A Doutora em Literatura Marie Darrieussecq ressalta que esse modo escrevente, “coloca em foco uma prática de leitura, levanta a questão da presença do autor sobre seu livro, reinventa os protocolos nominal e modal, e se situa nesse sentido no cruzamento das escritas e das abordagens literárias” (DARRIEUSSECQ, citado em COLONNA, 2004, p. 241). Considera que o conceito de autoficção de Doubrovsky é pouco relevante ou “pouco sério”, justifica dizendo que o texto e a definição de autoficção se ajustam à forma contemporânea da autobiografia, devido ao cuidado com o seu formato literário.

Philippe Lejeune critica a banalização do emprego da autobiografia, diz “que ela se tornou um verdadeiro pano de chão, uma vassoura que recolhe tudo” (LEJEUNE, 2005, p. 170). Mais tarde, visando evitar polêmica, no artigo “Georges Perec: Autobiographie et fiction” declara que “(...) utilizemos, se quisermos, o termo autoficção no senso mais amplo e vago, para designar este lugar intermediário onde se passam tantas coisas apaixonantes e complicadas”, (2007, p. 143-144). A colocação demonstra um ar de “aceitação” ou da possibilidade da autoficção, já que

há uma disputa política pelo melhor neologismo para designar tal exercício literário, porém não se posiciona claramente.

Procuramos problematizar o assunto, trazendo o enfoque dado por grandes críticos e teóricos a respeito da autoficção. O conceito ainda provoca controvérsia entre os teóricos e é objeto de estudos e ponderações. Há estudiosos que empregam o conceito e há autores que se intitulam autoficcionistas, definindo assim suas obras de autoficcionais. Em contrapartida, há os que preferem ser reconhecidos como autobiógrafos.

Todavia, a criação do conceito realizada por Doubrovsky encontrou ressonância entre os críticos literários, que, na esteira do pós-estruturalismo, colocaram a autobiografia sob a suspeita geral de ser ficcional (assim como fizeram com a historiografia e a escrita factual de forma geral). Sob esse ponto de vista “panficcional”, a autobiografia *Poesia e Verdade de Goethe*, assim como toda a escrita autobiográfica posterior, já caracterizada pela “ficcionalização do fato”. Outros autores não chegam tão longe, mas afirmam “[...] que o fenômeno recentemente descrito como autoficção já pode ser detectado na literatura desde o início do século XX” (PELLIN; WEBER, 2012, p. 11). Nessa abordagem da autobiografia, o conceito de autoficção é bem-vindo, e não serve para denominar um novo fenômeno, mas para substituir um conceito “errado” por um “correto”. O fato de a autobiografia ser criada a partir de uma memória subjetiva é suficiente para qualificá-la como uma ficção completa, tendo em vista que a autorreflexão do eu e a afirmação de sua história ocorre no modo de memória. Mas esta é aparentada com a imaginação. Assim, a imaginação se torna um elemento essencial inclusive na narrativa autobiográfica. A autobiografia se manifesta portanto [...] como autoficção que eleva a história de vida à forma literária [...].”

Algumas questões a respeito da autoficção precisam ser melhor estudadas, entre elas a identificação com a autobiografia ou um novo modelo de escrita. As questões variam de: Como relacioná-la diretamente à autobiografia, se é expressa numa estrutura romanesca? Justifica-se, apenas o fato de trazer alguns aspectos da autobiografia, os aspectos ficcionais e romanescos são menos relevantes? O momento contemporâneo, de democratização da escrita, assegura narrativas híbridas e democráticas, ela não é uma delas? O paratexto ao anunciar uma narrativa ficcional não é suficiente para gerar um afastamento da autoficção? Ou ela é uma ruptura do pacto ficcional, romance? Outro aspecto a ser pensado a respeito de um texto não informativo, como ler a obra com foco na biografia, deixando de lado os demais interesses da literatura, entre eles a questão estética? E, a riqueza de estrutura textual ficcional, o trabalho em cima da mimesis e verossimilhança e o ínfimo limiar entre ente real e ficcional que requerem grande habilidade do escritor ao compor a obra, a ponto de levar o leitor a se indagar quanto à veracidade do texto. Tal estrutura, primazia a criatividade e confere à produção um alto valor literário. Essa especificidade de fato não é mais relevante?

A autoficção abrange o discurso ficcional e o autobiográfico, sem pretensão de serem revelados no ato da leitura, como se fosse uma pista para investigação. A questão que a autoficção levanta não é meramente descobrir o que é verdade e o que é mentira na obra, mas sim qual efeito tal hibridismo produz no leitor. Em outras palavras, importa, sim, um jogo entre autor e leitor, um jogo dos mais complexos. A beleza está em se sentir parte relacionando o texto com conhecimentos anteriores, e tendo a ilusão de saber o todo. Daniel Galera, na coluna “Superando a autoficção” publicada no jornal O Globo (2013), comenta a prática sem nomeá-la, chama

atenção para o belo, mas reserva a obra um aspecto criativo. Galera finaliza sua coluna ponderando acerca da “confusão entre autor e personagem”:

Em seu provocador manifesto “Reality hunger”, publicado em 2010, David Shields se esforça para bombardear, entre várias outras coisas, a noção de que possa haver literatura ou mesmo pensamento sem alguma espécie de autoescrutínio. Para Shields, não há muita diferença entre ficção e não ficção, autobiografia e invenção, plágio e originalidade. J.M. Coetzee articula a questão no magnífico “Verão”, em que imagina a pesquisa para uma biografia póstuma dele mesmo. Se Coetzee se desse ao trabalho de esclarecer o que é real e ficção nesse livro, destruiria sua magia. (GALERA, 2013)

No Brasil, o conceito tem estado presente na literatura contemporânea. Romancistas produzem obras autoficcionais, uns de forma declarada, outros usando a estrutura de romance autoficcional. Porém, a recepção do termo e do conceito no Brasil é controversa, há diferenças e semelhanças entre autores e pesquisadores, favoráveis e nem tanto. Fato que só enriquece mais a discussão, já que estamos vivendo e trabalhando com o elemento híbrido, na mescla de conceitos sem hierarquização e sem exclusões.

É possível encontrar obras autoficcionais como de Bernardo Carvalho, Evandro Nascimento, Fernando Gabeira, Ferréz (Reginaldo Ferreira da Silva), Gustavo Bernardo, Pellegrini, Jorge Viveiros de Castro, José Castello, Julián Fuks, Lima Barreto, Miguel Laub, Miguel Sanches Neto, Paulo Lins, Paulo Scott, Lísias, Rodrigo de Souza, Silviano Santiago, Tatiana Salem Levy, entre outros.

Interessante perceber que há escritores contemporâneos como Michel Laub, Daniel Galera, Ricardo Lísias e Cristovão Tezza, que não aderiram ao termo para classificar suas obras. Talvez prefiram evitarem serem engessados nesse gênero ou receosos de, se comparado à autobiografia, denotar um caráter menos criativo e

ficcional às suas obras ou, ainda, tementes de se tratar de modismo ou coisa passageira.

Para concluir, podemos tentar definir autoficção como uma nova forma de escrita autobiográfica, em que a narrativa dos fatos da vida do autor é feita através de uma linguagem própria do gênero romanesco, ou seja, de uma escrita que se pretende artística. Além disso, para muitos, a autoficção também porta fabulações, invenções e distorções em relação à verdade dos fatos, uma vez que permite a introdução, no texto autobiográfico, de sentimentos, desejos, sonhos, frustrações e devaneios do escritor, numa reconstrução inventada e romanceada daquilo que ele viveu. Além disso, não podemos descartar que a ficção traz elementos da vivência dos autores e que a autobiografia se torna ficcional a partir do momento em que, recorrendo à memória, seletiva por natureza e o escritor se coloca a escrever sua história.

3 CRISTOVÃO TEZZA

3.1 O AUTOR-PESSOA

A narrativa de *O filho eterno* é embasada na biografia do autor, o que nos leva a destacar alguns pontos pertinentes à vida e à obra de Tezza. O autor, Cristóvão Tezza, nasceu em Lages, Santa Catarina, em 1952. Sua infância foi marcada pela morte prematura do pai, em junho de 1959, que resultou na mudança da família para Curitiba, em 1961, cidade que é cenário de praticamente todos os seus romances. Possui um currículo com mais de 22 obras publicadas e 21 participações em antologias, muitas delas reeditadas por dezenas de vezes. Algumas de suas obras, como *O filho eterno*, foram publicadas em diversos países, como Austrália, China, Eslovênia, Espanha, Estados Unidos, França, Holanda, Inglaterra, Itália, México e Portugal, e tem contratos assinados para publicar na Dinamarca, Macedônia, Noruega, Sérvia e Ucrânia, entre os anos de 2017 e 2018.

Poucos fatos pertinentes à sua juventude são conhecidos, tomamos por referência o ingresso na vida adulta. Aos dezesseis anos, em 1968, entrou no grupo teatral Centro Capela de Artes Populares - CECAP, dirigido por Wilson Galvão do Rio Apa (1925-2016). No mesmo ano, participou da primeira peça de Denise Stoklos e atua em duas montagens do Grupo XPTO, dirigido por Ari Pára-Raio, em Curitiba. Deixa o CECAP quase uma década mais tarde, em 1977.

Em 1970, conclui o Ensino Médio na Escola Estadual do Paraná. No ano seguinte, ingressa na Escola de Formação de Oficiais da Marinha Mercante, no Rio de Janeiro, porém, devido à rigidez da escola militar, se desliga meses depois. Decide, então, fazer num curso por correspondência de relojoeiro e abre uma relojoaria em Antonina, litoral do Paraná, que não vinga e acaba meses depois sendo fechada. Durante todo esse tempo, o desejo de se tornar escritor crescia. Em

dezembro de 1974, por meio de um convênio luso-brasileiro, conquista uma vaga no Curso de Letras da Universidade de Coimbra. Ao chegar lá, encontra Portugal amotinado e a universidade fechada para calouros, devido à Revolução dos Cravos. Momento em que resolve permanecer pela Europa perambulando.

Inicialmente, dedica-se à leitura e escreve *A cidade inventada*. Em 1975, vai à Suíça, tendo em vista o desejo de encontrar emprego, mas sem alcançar nada de concreto viaja para Espanha. Passa por Barcelona, Madri e Salamanca. Parte dessa aventura está descrita na obra *O filho eterno, como a passagem por Frankfurt*, após conseguir dinheiro emprestado, se instalar como clandestino, atuar no Hospital das Clínicas e fazer pequenos trabalhos, como limpeza de restaurantes e de construções. Vivencia a situação dos guetos e dos imigrantes marginalizados. Após um período de trabalho árduo, junta dinheiro suficiente para voltar.

Em 1977, no retorno ao Brasil, casa-se com Elizabeth Maria de Almeida. Juntos compraram sua primeira máquina fotográfica, Olympus Trip, um de seus *hobbies*. Três anos mais tarde, dessa relação nasce Felipe de Almeida Tezza, em novembro de 1980 e Ana de Almeida Tezza, em dezembro de 1982, como na obra. É um período difícil e intenso, de grandes mudanças.

Pouco antes do nascimento dos filhos, no final dos anos 70, suas obras começam a ser publicadas.

Em 1983, graduou-se em Letras, pela Universidade Federal do Paraná. Dois anos mais tarde ingressa no mestrado em Literatura Brasileira, na Universidade Federal de Santa Catarina, que conclui em 1987. Universidade na qual, no ano de 1984, atua como professor auxiliar de Língua Portuguesa. Retorna a Curitiba, em 1986, onde se estabelece, ao ingressar como professor de Língua Portuguesa, na UFPR.

A repercussão e sucesso de *O filho eterno* leva Tezza a recusar trabalhos fora da esfera literária e a desligar-se da universidade e da vida acadêmica em 2009, passando a dedicar-se exclusivamente à literatura, seu sonho de outrora. Ao avaliar o ambíguo momento, o autor comenta:

O filho eterno teve enorme impacto no panorama literário brasileiro, não só pela enxurrada de prêmios como pela resposta dos leitores. Isso não me incomoda. Pelo contrário, esse fato ajudou a me libertar da universidade e redesenhar minha vida para deixá-la mais parecida com meus sonhos **ad.** (TEZZA, citado em SARAMAGO, 2013, p. 21)

Desde então, Cristovão Tezza tem se dedicado exclusivamente à carreira literária com grande sucesso nacional e internacional. A respeito do processo da escrita de suas obras, Tezza tece um comentário interessante no ensaio *Literatura e Biografia*, publicado em julho, de 2008, no XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), “há uma considerável gradação, uma fusão de fronteiras que pode ir da maior distância biográfica, a criação mais destacada e mais longínqua do mundo factual, até o relato fiel de uma vida, ou da própria vida, ou da vida do escritor” (TEZZA, 2008).

3.2 AS OBRAS E PRÊMIOS

O seu primeiro livro é uma obra juvenil, *Gran circo das Américas* (1979), editado pela Editora Brasiliense. Na sequência, publica outras duas obras: o livro de contos, *A cidade inventada* (1980), pela CooEditora, com estrutura dramática e lança *O terrorista lírico*, romance editado pela Criar. Na mesma época, escreve *Ensaio da paixão*, romance publicado anos mais tarde, inspirado nas experiências com o CECAP, e paralelamente inicia a escrita do romance *O filho eterno*.

Publica *Ensaio da paixão*, em 1986, pela editora Criar. E, por ser próximo de Rio Apa e o considerar seu mentor e amigo defende sua dissertação de mestrado, em 1987, intitulada “Os vivos e os mortos, de W. Rio Apa: Visão de mundo e linguagem”, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que lhe garante o título de Mestre em Literatura Brasileira. A pesquisa inspirada no trabalho com Rio Apa relaciona visão e mundo e linguagem sob a perspectiva da teoria de Bakhtin. No mesmo ano, a dissertação é publicada na Revista Letras da Universidade Federal do Paraná. Já em 1988, escreve o ensaio “W. Rio Apa: as triplas da utopia”, publicado na Revista Letras da Editora da UFPR, e publica *Trapo*, pela editora Brasiliense, obra que promove seu nome no cenário nacional.

No ano subsequente, publica *As aventuras provisórias* (1989) e conquista o segundo lugar, na categoria novela, do Prêmio Petrobrás de Literatura. Nesse período, a vida passa a ser escrita de forma mais estabilizada. Vive com a família em Curitiba, é professor universitário concursado, o mercado editorial se abre para suas obras e passa a ser, cada vez mais, assediado pelos leitores. Publica diversas obras, entre elas: (com a Editora Record), *Juliano Pavollini* (1989); o romance *A suavidade do vento* (1991); o romance *O fantasma da infância* (1994), relançado em 2007 e, *Uma noite em Curitiba* (1995). Passa a atuar junto à Editora Rocco, onde publica o romance *Breve espaço entre cor e sombra* (1998). Edita uma nova versão de *Ensaio da paixão* (1998); em 2002, publica sua tese de doutorado, defendida na Universidade de São Paulo, “Entre a prosa e a poesia – Bakhtin e o formalismo russo”, com boa recepção crítica, em especial de Boris Schnaiderman e Wilson Martins. Dois anos mais tarde publica *O fotógrafo* (2004). No ano de 2006, retorna a Editora Record, onde relança algumas de suas obras.

De volta à Editora Record, em julho de 2007, publica o romance *O filho eterno*, que é agraciado com diversos prêmios, entre eles o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA, de melhor obra de ficção do ano. Em 2008, recebe diversos prêmios: o Jabuti de melhor romance; o Bravo! de melhor obra; o Prêmio São Paulo de Literatura, como melhor livro do ano; o 1º lugar do prêmio Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa. Em 2009, recebeu o prêmio Zaffari & Bourbon, da Jornada Literária de Passo Fundo, como melhor livro de 2007 e 2008. E em dezembro de 2009, *O filho eterno* é considerado pelo jornal O Globo, uma das dez melhores obras de ficção brasileira da década. Na França, em 2009, recebe o prêmio Charles Brisset, concedido pela Associação Francesa de Psiquiatria. A obra é reeditada várias vezes, em diversos países com novos projetos gráficos. Em 2009, *O filho eterno* é traduzido para o francês com o nome *Le fils du Printemps*, Ed. Métailié. O romance é lançado na Itália, Inglaterra, Portugal, França, Holanda, Espanha, México, Estados Unidos, Austrália, China e Eslovênia, e tem edições contratadas na Dinamarca, Noruega, Macedônia, Ucrânia e Sérvia. Em 2011, a Companhia Atores de Laura, do Rio de Janeiro, monta uma adaptação teatral de *O filho eterno*, um monólogo com direção de Daniel Herz e atuação de Charles Fricks, estreada no Centro Cultural, denominada Oi Futuro.

A obra é transformada em peça teatral e *O filho eterno* recebe os Prêmios Shell de melhor Ator e de direção de movimento; o prêmio APTR de melhor ator; o prêmio Orilaxé de melhor direção, com adaptação do texto de Bruno Lara Resende. Em abril de 2012, a obra *O filho eterno* entra na lista dos 10 finalistas do Prêmio Internacional IMPAC – Dublin de Literatura. O romance *O professor* é um dos finalistas dos prêmios Jabuti e São Paulo de Literatura de 2015.

Em 2010, publica o romance *Um erro emocional* e, em 2011, o livro de contos *Beatriz*. As duas obras são adaptadas para o teatro pelo dramaturgo Bruno Lara Resende, sendo que a primeira *O filho eterno*, estreia em 2011 e a segunda com o nome *Beatriz*, estreia em 2013, pela Companhia de Teatro Atores de Lara do Rio de Janeiro, com direção de Daniel Herz. Em agosto de 2012, lança *O espírito da prosa – uma autobiografia literária* – ensaio não acadêmico sobre o romance, com momentos autobiográficos. Em 2013, edita a coletânea de crônicas *Um operário em férias*. No ano de 2014, relança o romance *Uma noite em Curitiba* e lança o romance *O professor (2014)*. Em 2016, publica versão revisada e definitiva do romance *A suavidade do vento*, originalmente publicado em 1991; lança *A máquina de caminhar*, livro de crônica; escreve o romance *A tradutora* e, finalmente, publica a 17ª edição da obra *O filho eterno*. Concomitantemente, a produtora RT Features, em parceria com a Globo Filmes, filma em Curitiba, a sua principal obra, *O filho eterno*, com direção de Paulo Machline, lançado no final de 2016.

Na área acadêmica, principalmente por seu trabalho na universidade, é convidado para diversos projetos e fica mais conhecido. Escreve, em 2001, dois livros didáticos em parceria com o linguista Carlos Alberto Faraco, *Prática de texto* e *Oficina de texto*, pela editora Vozes. Os trabalhos teóricos e literários são produzidos paralelamente e de certa forma se somam. A partir de 1995, inicia a publicação de resenhas e textos críticos em revistas e jornais. Entre março de 2008 e novembro de 2014, atua como cronista do jornal curitibano *Gazeta do Povo*. Possui materiais publicados também na *Folha de São Paulo*, no Estado de São Paulo e na *Revista Veja*. Por algum tempo, assinou uma coluna quinzenal no *Rodapé Literário*, da *Folha de São Paulo*.

Relevante destacar que a tensão entre realidade e ficcionalização, vida e arte está presente em várias obras do autor, porém de forma restrita ao plano ficcional, como em *Trapo* (1988), em que um professor de Língua Portuguesa, aposentado, publica manuscritos de um jovem poeta suicida, uma espécie de autobiografia do jovem Trapo. Enquanto no romance *Juliano Pavollini* (1994), está presente o artifício da mentira, este agente fundamental da ficcionalidade, expresso por meio do protagonista, como no trecho: “desfiei mentiras de mentirinha, em que o prazer de me tornar outra coisa que não eu mesmo era incontrollável e doce. Nada de histórias grosseiras, mas pinceladas sutis aqui e ali” (TEZZA, 1994, p. 22) Outra obra que assim se apresenta é *Uma noite em Curitiba* (1995), em que o protagonista é um professor universitário, que possui um filho que revela o segredo que o motivou a romper com questões culturais: sociedade, trabalho e família. E no romance *O fotógrafo* (2004), a personagem Iris, revela seu duplo por intermédio da realidade e ficcionalidade, através da lente da câmera fotográfica como uma forma de passagem: “se via assim, tão bonita no papel e tão desesperadamente inútil na vida real” (TEZZA, 2005, p. 210). Tal recurso exige uma técnica ímpar, devido a seu limiar estreito e nebuloso, considerado pelo crítico Wilson Martins, no *Jornal da Poesia*, um dos principais atributos do escritor Cristóvão Tezza, que “se caracterizaria, antes, como romancista do olhar ou da visão, vendo a realidade através das lentes imaginárias da literatura” (MARTINS, 2009). A obra conquistou em 2005 três importantes prêmios: o de melhor romance do ano, da Academia Brasileira de Letras, o terceiro lugar do prêmio Jabuti de melhor romance e o Prêmio Bravo! de melhor obra.

Suas obras expressam um extenso acervo de temas e personagens. Os temas como a morte do pai, o duplo, o jovem em formação, o professor, o teatro e

outras artes são recorrentes. As personagens que, por vezes, estão presentes em mais de uma obra, mas são trabalhadas de maneira distinta, varia no enfoque dos personagens, nos estilos de narrativa e na estrutura linguística, como veremos a seguir. Suas obras são, na maioria, de ficção e se dividem em obras de cunho juvenil, contos e romances. O escritor tem algumas obras didáticas, uma biografia literária e um estudo sobre o pensador russo Mikhail Bakhtin. Interessante que o autor tem formação em Estudos Linguísticos, no entanto sua pesquisa é alimentada com foco em linguística.

As primeiras obras que pertencem ao gênero de contos Tezza afirmam não ter intenção de reeditá-las, mas afirma “sempre tive um sonho de escrever um bom livro de contos” (TEZZA, 2006), o que parece não ter sido o caso. O romance *A Cidade Inventada* apresenta diversos temas correntes em outras de suas obras, com novo enfoque, escreve sobre a vida urbana, uma relação amorosa e promíscua, a morte do pai e reflexões metalinguísticas sobre a literatura e a criação artística. A obra é escrita em atos, como uma representação teatral. *Ensaio da Paixão*, livro que escrevia quando Felipe nasceu é citado em *O filho eterno*, “Começou a escrever outro romance, *Ensaio da Paixão, em que* – ele imagina – passará a limpo sua vida. E a dos outros, com a língua da sátira. Ninguém se salvará”, (2012, p. 16). A obra aborda questões culturais, a geração dos anos 60 e 70 – com sua rebeldia e comportamentos “fora dos padrões”, descreve experiências pessoais do trabalho teatral e questões referentes ao regime militar. Narrativa em prosa repleta de figuras de linguagem. Obra tida por Tezza como seu primeiro trabalho como escritor de fato. Com *Trapo*, o autor alcança visibilidade nacional. Retrata temas como de um poeta marginal, avesso às normas, que após grandes produções se suicida e traz um tema cíclico as questões linguísticas e literárias. Reflete acerca da prosa e da poesia, o

que remete a Bakhtin, e ressalta a necessidade de ousadia e inovação. Em *Aventuras provisórias*, Tezza registra passagens de sua adolescência e juventude, que levam a personagem pai de *O filho eterno*, expondo o autoritarismo militar, descrevendo a competição entre um poeta e um prosador, retomando o pensamento bakhtiano com alusão à existência por meio da escrita. Na obra *Juliano Pavollini* recupera vários temas anteriormente trabalhados com novas referências como a morte do pai e o vazio deixado, a vida em Curitiba, relações incestuosas, apresenta o formato Bildungsroman, também presente em *O filho eterno*. A obra é expressa com um “dissimulado” tom lúdico e fantasioso, em que se encerram crimes com diversas passagens intertextuais dos contos de fadas ingleses e oferece uma reflexão sobre a escrita. A história de *A suavidade do vento* se passa em uma pequena cidade paranaense, para onde viajou o escritor e abarca a difícil situação do escritor desejoso de publicar sua obra. Escrito em terceira pessoa, por meio de discurso indireto, técnica utilizada também em *O filho eterno*, Tezza expõe de forma significativa a sua escrita, cruza as fronteiras metaficcionalis, com uma história dentro da história e leva o leitor a imaginar que o livro do personagem é o mesmo que ele lê. No *O fantasma da infância* a narrativa descreve transgressões presentes na vida urbana, por meio de um jogo de representação e tensão emocional. De característica experimental na qual existem duas tramas entremeadas, Tezza aponta o duplo como objeto fecundo, que se mostrará relevante em *O filho eterno*. Obra com grande complexidade narrativa, devido à diversidade de discursos e múltiplas perspectivas. *Uma noite em Curitiba* conta as questões emocionais que levam o filho revoltado a recuperar as cartas de amor entre o pai e a amante, tendo em vista elucidar o passado do pai professor universitário que abandonara tudo devido à paixão e pretende utilizar os fatos para escrever um livro. Uma obra no formato

epistolar. Escreve *Breve espaço entre cor e sombra* em que mostra a beleza relegada ao segundo plano devido à ganância humana, narrativa imersa em relações extraconjugais e em uma trama cercada de enfoques policiais, que promove um ar de suspense. Apresenta o campo da pintura, o trabalho de criação e mercadológico, faz um contraponto entre a vida desregrada do artista, o seu valor artístico e discute as relações entre as artes, pintura e a literatura. A riqueza de conceitos e reflexões dos personagens deixa a obra densa e recebe o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como melhor romance do ano de 1998 e participa como finalista do prêmio Jabuti 1999. Com *O fotógrafo*, como em outras obras exibe uma relação amorosa indecorosa e retrata a cidade de Curitiba. Os personagens se intercalam no foco narrativo, em uma narrativa de cunho psicológico, despreocupada com elementos de verossimilhança, com enfoque em traços poéticos marcados por gestos, silêncios e olhares. Aparentemente, as situações se seguem em *Um erro emocional* com resgate do escritor, agora consagrado que se encontra em declínio profissional, descreve uma relação amorosa alinhada com valores morais e questões raciais, aponta os meandros da política nacional com a primeira mulher eleita presidente e faz reflexões acerca da vida sócio-política brasileira. Há um aprofundamento da dimensão psicológica, com passagens que remetem ao monólogo interior, resgate da memória e fechamentos inusitados dos capítulos. Esse romance foi pensado para ser um dos contos do livro *Beatriz*, mas como tomou proporção maior teve “vida” própria. Como antecipado, *Beatriz* é um livro de contos, em uma linha mais ou menos seriada. Aqui a professora e o escritor ajudam a refletir sobre o papel da mulher da sociedade e o universo que a cerca, entrelaçado com discurso sobre o fazer literário. A obra mais metaficcional do autor e a primeira que o autor utiliza o prólogo para expor sua

preferência pelo romance, considera que personagens tão bem construídos não deviam ficar limitados à narrativa tão curta como a do conto. Ao escrever *O Professor* valeu-se do recurso da memória, a espinha dorsal da obra, na qual o professor universitário rememora o relacionamento conflituoso entre pai e filho, a perda da mãe, a vida enclausurada no seminário, um casamento infeliz, uma louca paixão, o movimento político e o regime militar. As lembranças impõem uma restauração da vida pessoal e política. Obra que demonstra um vasto domínio dos recursos narrativos. E, sua mais recente obra literária, *A tradutora*, o universo feminino é focado no trabalho profissional, tomado por uma sucessão de acontecimentos que mistura passado e presente, recordações e conjecturas da personagem e se estendem ao assédio intelectual provocado pelo namorado escritor. O espaço é a cidade de Curitiba e os preparativos para a Copa do Mundo no Brasil. Um romance cercado de humor, com o mesmo primor narrativo do autor.

O filho eterno, obra mais conceituada do autor, que o projetou não só como principal escritor de literatura nacional contemporânea mais também internacionalmente, com novidades narrativas, e que será discutido mais adiante. A exposição, mesmo que restrita das obras apresenta um parâmetro da produção literária do autor, cercada de temas memorialistas, políticos, românticos e conflitos pessoais, exibidos em *approaches* diversos, sempre com primor linguístico e narrativo demonstrando a capacidade do escritor Tezza. A relação autobiográfica presente em *O Filho Eterno* pode ser encontrada em outras de suas obras. Como *o Terrorista Lírico*, *Trapó*, *A cidade inventada* e *Ensaio da paixão*.

Tezza em *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* mapeia o caminho traçado para se tornar escritor, comenta seus romances, o trabalho teórico e suas influências literárias e teóricas. A relevância da obra não se encerra apenas nos

relatos do autor, mas nas reflexões em que o leitor é levado a fazer sobre os temas que são provocados pelo autor. Na obra o autor analisa sua trajetória de escritor e sua evolução:

(...) a linguagem do escritor, à medida que amadurece – e sempre amadurece duramente, texto após texto, abrindo caminho no subterrâneo das facilidades da aparência– ganha uma inexplicável autonomia, torna-se como um duplo mental daquele que escreve, sabe mais, e mais prontamente, o que fazer nos becos sintáticos e semânticos em que a mão se mete ao correr no papel ou no teclado. Senti pela primeira vez esse duplo que toma a iniciativa ao escrever *O filho eterno* – ou, melhor dizendo, ao relê-lo mais tarde. (TEZZA, 2012, p. 60)

No tocante a influência teórica menciona o responsável por sua escolha pela prosa de ficção e “referência essencial – Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975)”, (TEZZA, 2012, p. 13). Tempos antes, em entrevista concedida a Rafael Urba, na Revista Entrelinhas 2006, ao falar de Bakhtin, o qual chama de “mestre”, explica que buscava “uma filosofia que desse conta da multiplicidade da vida, em vez de fechar num ângulo só”, (nº 20, 2006) e, afirma:

A minha literatura, de certa forma, tem esse traço. Existe nela uma multiplicidade de pontos de vista em que um olhar ilumina o outro. Praticamente todos os meus livros têm essa duplicidade dos pontos de vista. Não sei explicar bem o porquê, mas foi uma coisa que foi amadurecendo no meu trabalho. E um dos traços da literatura é a capacidade de apreender o mundo por um olhar que não é o nosso; ser capaz de se transportar para outros pontos de vista e conhecer o mundo pelo lado de lá. Nenhuma outra linguagem tem esse poder. Todas são afirmações unívocas do sujeito: um ensaio, um artigo, são unilaterais. Já a literatura dá essa transcendência. (TEZZA, 2006)

Sua principal obra teórica, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* busca expor o pensamento do teórico na relação entre os gêneros prosaico e

poético, em que critica a definição monológica e ideológica da poesia e chama atenção para prosa com sua visão mais democrática com infinitas vozes narrativas.

É significativa sua identificação com Bakhtin, pois considera que sua teoria aborda as questões existenciais, e retrata isso em sua obra. Expõe que Bakhtin fez densas reflexões sobre a filosofia e as Ciências Humanas da década de 20, difundiu os temas da ética e estética, epistemologia, filosofia da linguagem, literatura e história literária. Adverte que na complexidade de suas ponderações, cria ao mesmo tempo um limiar e uma interseção entre linguística, teoria literária e filosofia. Acrescenta que a concepção literária de Bakhtin decorre da concepção da linguagem, da qual o discurso literário seria uma das expressões históricas, sendo o gênero romanesco uma das manifestações do discurso literário, o qual mantém uma dependência profunda com a concepção da poesia, na medida em que ela é elemento essencial do discurso épico. Contra o qual, de acordo com sua visão, o discurso romanesco vai se construindo ao longo da história e se opõe ao formalismo russo. No seu estudo busca distinguir o discurso poético e o discurso romancista, que na hipótese bakhtiniana se fundamenta na sua concepção de linguagem, a concepção particular diversa da obra. A visão de poesia se contamina pela *avaliação ideológica*, pela noção de *valor*, considera que há um esquema da “centralização autoritária” do discurso poético *versus* a “descentralização democrática” do discurso romanesco. Em ponto de vista a fronteira entre a poesia e a prosa marca uma tensão de pontos de vistas sócio-ideológicos que encontram na literatura (no poema, no romance), o seu espaço como relação entre quem fala e quem ouve e que se atualizam em aspectos da história flutuantes. Contesta o ideário formalista a “*forma do material* é incapaz de fundar a *forma poética*” (TEZZA, 2013, p. 3). Na sua suposição da gênese presente em *Para uma filosofia do ato*, passa pela obra de

Dostoiévski e os ensaios sobre o discurso romanesco dos anos 30 e 40. Seu conceito de signo como entende o processo da significação. O discurso poético colocado por Bakhtin e olhar tradicional sobre a questão de fronteira entre a poesia e a prosa e da significação axiológica da “guerra dos gêneros”. A expressão artística dá forma ao universo do homem, uma forma significativa humaniza no qual ele se posiciona numa relação axiológica, a qual chama de “momento do valor da vida humana.” (BAKHTIN, 2003, p. 69).

Bakhtin entende que o objeto estético inclui o criador, momento que o criador se vê e se percebe na atividade criativa; supera a língua por meio do objeto estético e de mecanismos linguísticos, uma vez que todas as suas possibilidades são exploradas. Assim, o autor não deve interpretar sua obra, apenas falar a respeito da criação, assim o que importa no fazer literário é o sentido que a produção literária romanesca tem para o homem, na percepção axiológica do acontecimento artístico. Bakhtin exprime:

Seria ingênuo imaginar que o artista necessite apenas de uma língua e do conhecimento dos procedimentos de tratamento dessa língua, mas ele a recebe precisamente e apenas como língua, isto é, recebe-a do linguista (porque só o linguista opera com a língua enquanto língua); essa língua é o que inspira o artista, e ele realiza nela toda sorte de desígnios sem ir além dos seus limites como língua apenas, de certo modo: desígnio semasiológico, fonético, sintático, etc. (BAKHTIN, 2003, p.178).

A intenção de Bakhtin era recriar a teoria do conhecimento na qual a estética receberia sentido teórico. Seus conceitos de polifonia e carnavalização, já eram conhecidos desde os anos 70, foi sendo fragmentada por influências que alteravam seu significado, fora do conjunto complexo de elementos, com exigências bastante precisas que lhe eram necessárias, princípios do instrumental técnico da crítica

literária da visão de mundo, postulada ao terreno da filosofia e da ética. O herói polifônico bakhtiniano no O livro sobre Dostoiévski (1929) vive momento, sem se revelar já que se trata de obra de arte, sendo representado por um autor que se relaciona com igualdade e é ideológico, possuindo ideias quase inalteráveis, que pode ser encontrado na filosofia com O mito de Sísifo, de Camus. Enquanto desenvolvia sua obra sobre Dostoiévski fica mais evidente que a polifonia é uma categoria da ética.

Na filosofia do ato é de suma importância conhecer Bakhtin, a questão filosófica vista nessa obra é a questão da divergência entre o sentido, significado, e a realidade histórica única ou “ser-evento”, gerada pela separação do pensamento teórico discursivo. Para tanto o sentido precisa se tornar um momento constitutivo dele mesmo. Três aspectos são grifados nessa perspectiva o do mundo como evento; a palavra viva, que promova em local ainda a ser determinado; e o tom emocional-volitivo, momento intransferível do ato executado, e relaciona todo o conteúdo de um pensamento com o ser-evento único.

O estudo da arte verbal pode e deve superar o divórcio entre uma abordagem abstrata “formal” e uma abordagem “ideológica” igualmente abstrata. Forma e conteúdo estão unidos no discurso, desde que entendamos que o discurso verbal é um fenômeno social – social em toda sua área de alcance e em todos e cada um de seus fatores, da imagem sonora aos mais distantes campos da abstração semântica. (BAKHTIN, 1935, p. 300)

Apregoa a impossibilidade da metafísica, tanto na via do formalista quanto da ideologia marxista. Forma e conteúdo são uma coisa só, considera que a linguagem tem uma natureza social, motivo da aproximação de Bakhtin com o marxismo. Nesse ponto, formalistas e marxistas concordavam, mas suas divergências eram de natureza política, em que os formalistas cuidavam da “forma” (as unidades

narrativas, os paralelismos sintáticos, as assonâncias e dissonâncias, o conjunto de procedimentos) e os marxistas, do “conteúdo” (o mundo temático dos proletários, das injustiças sociais, do porvir, da luta de classes, da burguesia). A ideia de uma linguagem única é um dos conceitos da nossa cultura, como representação da razão, uma mesma linguagem da ideia de igualdade, do mesmo modo o signo é referência de um sentido, que remetem a circunstância, tempo, espaço, condições sociais, história. Sobre essa questão Tezza escreve em *O filho eterno*, “O dia que amanhece é um fenômeno da astronomia, não da metafísica” (TEZZA, 2012, p. 128).

Bakhtin segue em direção contrária ao formalismo russo, em seu artigo “Arte e responsabilidade”, esboça que a filosofia moral, arte e ética são inseparáveis:

Eu tenho de responder com minha própria vida por aquilo que eu experimentei e compreendi na arte, de maneira que tudo que eu tenha experimentado e compreendido não permaneça inativo na minha vida. Mas a responsabilidade vincula-se à culpa, ou ao risco de culpa. Não é apenas a responsabilidade mútua que a arte e a vida devem assumir, mas também o risco mútuo da culpa. O poeta deve lembrar que é a sua poesia que suporta a culpa pela prosa vulgar da vida, enquanto o homem da vida cotidiana deve saber que a esterilidade da arte se deve a pouca exigência e à falta de seriedade dele com relação à sua vida. O indivíduo deve se tornar responsável totalmente: todos os seus momentos constituintes devem não apenas ajustar-se uns aos outros na sequência temporal da sua vida, mas também interpenetrarem-se uns aos outros na unidade da culpa e da responsabilidade. (BAKHTIN, 1919)

A teoria de Bakhtin defende a análise do objeto estético. A forma esteticamente significativa é relação substancial com o mundo do conhecimento e do ato. Considera que a estilística contemporânea é um “fenômeno pluriestilístico, plurilíngua e plurivocal e que é graças ao plurilinguismo social e ao plurivocalismo que se organizam o concerto de todos os seus temas, seu mundo objetual e

semântico” que promove na polifonia, “introduzido no romance (quaisquer que sejam as formas de sua introdução), pois é o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1997, p.127). Para ele o teor da atividade estética é o mais relevante, pois o elemento ético-cognitivo possibilita a relação humana e o mundo, deliberando "que viver e evoluir é responder ao meio, e essa resposta é o seu ponto de partida para chegar ao conceito do dialogismo como chave de toda a sua teorização sobre a poética”. E expõe acerca das escritas de si:

Eu entendo por biografia ou autobiografia a (descrição de uma vida) a forma transgrediente imediata em que posso objetivar artisticamente a mim mesmo e minha vida. (...) A coincidência pessoal “na vida” da pessoa de quem se fala com a pessoa que fala não elimina a diferença entre esses elementos no interior do todo artístico (BAKHTIN, 2003, p.139).

Bakhtin entende que literário é o que faz parte do mundo cultural e, com base nessa assertiva, ele preconiza uma nova apreensão da linguagem literária: a descentralização da linguagem. Para ele em cada palavra, em cada frase, estão presentes as visões de mundo de pelo menos duas pessoas, já que quem de fato termina uma obra é o leitor, não o autor, a chamada tensão dialógica da linguagem.

Tezza concorda com Bakhtin e atribui à literatura uma demonstração ética do comportamento humano, o que é ou o que deve ser revestida de moral; o que parece razão pura, fundamento do irracional ou uma via metafísica, de fato o que será? Ponto difícil de responder. Bakhtin repudia a abstração teórica e a instrumentalização das categorias, ele é contrário às concepções estruturalistas da linguagem e da literatura. As classificações se mostravam mais palpáveis nas obras de Voloshinov e Medvedev, quando a intenção didática, a luta política, a polêmica viva eram discutidas.

O autor de *O filho eterno* é favorável à hipótese de Bakhtin relativamente à compreensão da linguagem poética, por ela imputar uma nova forma de pensar e estabelecer a poesia no mundo contemporâneo e se afastar das categorias instrumentais do formalismo russo. Entende que Bakhtin traz uma nova perspectiva que pode alterar ou minimizar a questão crítica da poesia nos tempos atuais, e que a luta é pelo padrão estético numa representação menos formal da linguagem, uma linguagem leiga cuja autoridade semântica, seja capaz de se expressar por si só. Questões só possíveis num mesmo sistema de valores, como almejava Bakhtin. Tezza atribui a Fernando Pessoa o desejo de querer imputar certa condição libertadora, o qual se reinventou com vários codinomes ou heterônimos, cada “um” com uma característica própria, e acrescenta que em sua obra há um dialogismo entre o poeta e o prosador. Atitudes incomuns às vozes dos poetas, em geral são objetos estéticos autônomos e monológicos conforme o rigor poético exige.

E, reflete que talvez, a grande questão poética contemporânea nada tenha haver com crise de formas, linguagem ou gêneros, mas com um certo autoritarismo, que se nega a ouvir o mundo que o cerca, ou uma crise axiológica. Tezza avalia que Bakhtin expõe um caminho para a compreensão da linguagem poética:

Talvez para realizar a sua utopia teórica, o sonho de ultrapassar o breve abismo entre a esterilidade da abstração formal, fora da história e sem sujeito, e a vida concreta, povoada, caótica, única e irrepetível da palavra – o segredo estará em não perder de vista nem uma das pontas dessa passagem. (TEZZA, 2003, p. 189)

Assim, poesia é entendida como um gênero estrito, enquanto a prosa uma expressão de uma poética geral, por meio da articulação da linguagem na qual há uma relação que se estabelece entre ponto de vista, tempo e espaço.

Cristovão Tezza é um dos mais renomados autores brasileiros, detentor de vários prêmios nacionais e internacionais. Os prêmios conquistados pelo autor, em

especial com *O filho eterno* confirmam sua capacidade literária. O autor reconhecido mantém seu jeito simples e despojado, afirma que jamais escreveu pensando nos prêmios, que refletem apenas o momento literário e em entrevista ao site “Amálgama”, faz uma breve análise da crítica:

A importância do prêmio literário, no Brasil, mudou drasticamente na virada do século 21, na vida literária pós-internet. De uma relevância mais ou menos ornamental, como costumava ser, passou a ser economicamente forte. Hoje, prêmios fazem diferença na vida real: graças a eles, por exemplo, criei coragem para sair da Universidade. Mas, se mudaram minha vida do lado prático, não mudaram em nada a relação sempre tensa que mantenho com a página em branco quando começo outro livro. (TEZZA, 2011)

A crítica literária consistente e séria demonstra padrões de referência estética e cultural, por tanto é significativo observar a origem da análise literária.

4 O FILHO ETERNO – ENREDO

Em 2007, Cristóvão Tezza, publica *O filho eterno*, seu 12º romance. A obra é reconhecidamente um dos grandes romances da literatura brasileira contemporânea e consolidou o nome do autor entre os conceituados escritores surgidos no país nas últimas décadas.

A fonte propulsora da obra é a relação do pai com um filho com Síndrome de Down, cercada de insegurança e enfrentamento, fatos que ocorrem de forma cronológica com *flashbacks*, se dão na dicotomia de aceitar ou lutar, sucumbir ou viver. Uma narrativa forte e ao mesmo tempo sensível e instigante, sob a perspectiva do pai. Permeada pelas emoções dos interlocutores, leitores, os quais se sentem parte do que se apresenta.

Um enredo de drama e alívio, o eu como o outro. Apenas a concepção religiosa pode responder ao problema do significado último da existência.

O romance *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, suscita reflexões acerca da vida em variados momentos: pessoal, profissional e político. Pondera sobre o ser, o indivíduo e a alma, a *psique*, revela os conflitos do homem com ele mesmo, ao considerar que o este foge de si mesmo, na tentativa de não enfrentar os fatos importantes da existência, prefere manter-se “alienado” do que aprender a enxergar a si mesmo. Evocar a questão de frustração, devido à incapacidade do personagem, faz o pai realizar-se plenamente. Descreve frustrações e decepções da infância, juventude, e o difícil despertar para a vida adulta, a maturidade. A narrativa se pauta em momentos, espaços e tempos condizentes com a vida do autor, repleta de recordações, sonhos e imaginação. Uma sequência de fatos que retrata a vida da classe média, a dificuldade de se tornar um escritor e a perplexidade gerada por um fator adverso e inesperado, a vinda de um filho com Síndrome de Down. Mostra os

vários lados de ser humano, com uma forte carga de veracidade e habilidosa precisão. A obra é rica em reflexões e comentários, como ao defender a liberdade artística de expressão e se colocar abertamente contra o ensino de literatura na universidade por considerar essa uma arte maior. O tema improvável e os elementos estruturais na organização do romance justificam o sucesso da obra.

Bakhtin, em *A filosofia do ato* (1993), mostra a diferença entre o mundo da cultura e o mundo da vida. Um conjunto de ideias, comportamentos, símbolos e práticas sociais, aprendidos de geração em geração através da vida em sociedade em que “nos criamos, conhecemos, contemplamos, vivemos nossas vidas e morremos” (BAKHTIN, 1993, 43). Um das propriedades da nossa existência implica em manter um olhar para a cultura e outro para o particular uma “separação entre a validade abstrata e a unicidade irrepitível da tomada de decisão é uma força irresponsável e devastadora na unicidade singular” (BAKHTIN, 1993, p. 50). A vida precisa ser vivida e experimentada “não há alibis para a existência humana, não há concessões, não há escapatórias” (1993, p. 96). A essência humana é submetida a aspetos sociais e culturais:

Não existem normas morais que sejam determinadas e válidas em si como normas morais, mas existe um sujeito moral com uma determinada estrutura (não uma estrutura psicológica ou física, é claro), e é nele que nós temos de nos apoiar: ele saberá o que está marcado pelo dever moral e quando, ou, para ser exato: pelo dever como tal (porque não há dever especificamente moral). (BAKHTIN, 1993, p. 24)

A realidade é um confronto do eu e o outro, os seres não são somente diferentes entre si, mas singulares, cada um possui seu centro de valor, a consciência de outra consciência que é “permite uma exotopia” (BAKHTIN, 1993, p.

140). A arquitetônica do ato responsável se faz com esses dois centros de valores, que são participativos (BAKHTIN, p. 142-143) e convivem em um conflito constante.

A trama ocorre no seio familiar de um casal, digamos “às avessas”, a partir do nascimento do primeiro filho portador da Síndrome de Down. Uma conjuntura que provoca um turbilhão de emoções e conflitos, com alto grau de carga emocional, anunciada desde a ida para a maternidade, em que a fragilidade dos fatos que estão por vir e são apresentados logo na introdução: “– Acho que é hoje – ela disse. – Agora – completou, com a voz mais forte, tocando-lhe o braço, porque ele é um homem distraído” (TEZZA, 2012, p. 9).

O pai um homem egocêntrico, narcisista, rude, avesso às regras, infantilizado que sonha desde jovem ser um escritor.

O filho portador de “Trissomia do Cromossomo 21”, com limitações, as quais o pai percebe como agravante o fato do menino ser filho de um homem letrado, escritor e a criança incapaz de decodificar a escrita. Ressente ao imaginar que Felipe nunca “colocará aqueles óculos gigantes e sairá lendo” (TEZZA, 2012, p. 107), nem mesmo para se apoderar da obra feita a partir dele, “escrever um livro sobre ele, ou para ele (...) ele jamais conseguirá lê-lo” (2012, p. 74).

A mãe, pouco citada na obra, é apresentada como responsável e forte, “A mulher que, em todos os sentidos, o sustentava já havia quatro anos”, (TEZZA, 2012, p. 9).

A filha de quem quase nada é dito, apenas a satisfação do pai de ter uma filha normal:

O silêncio que se segue é uma dádiva. (...) uma criança normal no horizonte. Ele precisa, desesperado, de uma referência. Eu preciso desesperadamente de normalidade — ele se diz, e se pergunta: onde está a normalidade? Estava em falta

no mercado, e ri sozinho. Agora não. Com a imagem da filha que ele começa a absorver, comovido, sente uma felicidade imensa na alma. (TEZZA, 2012, p. 116)

Uma família alicerçada por um mundo de fantasia. A convivência, aparentemente, se faz através de afetos reprimidos, que não sabem ou não querem se mostrar. Uma trajetória de lutas que costuram o enredo, de forma que o conflito se faz presente no decorrer de praticamente toda a obra. Uma luta de contrastes e semelhanças que vai aos poucos sendo atenuada.

Uma história de luto, tristeza, crítica social, superação e remissão, das personagens protagonistas, o pai e o filho, em especial da personagem do pai. Seres solitários em sua essência faltam-lhes algo que os una. Uma história de desconstrução e desencontros, onde “o pai” desestruturado precisa cuidar do filho dependente, indefeso como ele. Os fatos que se desencadeiam a partir do filho são notados, também, em relação às atitudes do pai frente à vida. Um dos pontos altos do romance se volta para o espelhamento do autor-personagem, o pai e da personagem Felipe. Como destaca o prefácio, “um filho é como um espelho no qual o pai se vê, e para o filho, o pai é por sua vez um espelho no qual ele se vê no futuro”, de Kierkegaard. (KIERKEGAARD, citado em TEZZA, contracapa).

O espelhamento se mostra na partição da narrativa, duas formas de se ver, uma anterior e outra posterior ao nascimento do filho. A vinda de um filho com Síndrome de Down provoca a primeira reflexão do pai acerca da vida. Uma consciência aos poucos despertada, de ser parte de uma sociedade com deveres impossíveis de evitar. Pensamento diverso do pensamento dele até então, o qual vivia como em um mundo criado por ele e para ele mesmo.

Há uma mudança no foco narrativo, no início, a “mulher” informa ao pai que precisavam ir para a maternidade, que era chegada a hora do nascimento da

criança, a narrativa se dá por meio do discurso indireto livre, como em *Madame Bovary de Flaubert* (1856). No desenrolar da obra se percebe que há raros diálogos.

No terceiro parágrafo, o autor-narrador provoca um estranhamento no leitor ao relatar a angústia da espera de notícias acerca do parto, e deixa a primeira pista do que viria a seguir “Um cartum: a figura fuma um cigarro atrás do outro na sala de espera até que a enfermeira, o médico, alguém lhe mostra um pacote e lhe diz alguma coisa muito engraçada, e nós rimos” (TEZZA, 2012, p. 9). O pronome “nós” garante que o narrador é personagem, resta ao leitor verificar se é ou não o protagonista.

O enredo do romance segue a trajetória da personagem, sem nome revelado, “o pai” que é surpreendido pelo nascimento do filho com Síndrome de Down. Logo após o nascimento do menino, o pai demonstra os seus sentimentos de perplexidade, revolta, vergonha e recusa ao recém-nascido:

Recusa. Recusar: ele não olha para a cama, não olha para o filho, não olha para a mãe, não olha para os parentes, nem para os médicos – sente uma vergonha medonha de seu filho e prevê a vertigem do inferno em cada minuto subsequente de sua vida. Ninguém está preparado para um primeiro filho, ele tenta pensar, defensivo, ainda mais um filho assim, algo que ele simplesmente não consegue transformar em um filho. (TEZZA, 2012, p. 32)

Descreve o filho como mongoloide e conjectura a ideia da não sobrevivência da criança, como forma de se livrar daquele filho indesejado, “isso é pior do que qualquer outra coisa, ele concluiu – nem a morte teria esse poder de me destruir. A morte é sete dias de luto, e a vida continua. Agora não...” (TEZZA, 2012, p. 31). E ainda, como forma de aliviar o sentimento que o acomete, avalia:

(...) Sim, as crianças com Síndrome de Down morrem cedo [...] e daí à morte – às vezes é uma questão de horas, ele calculava. E há mais, entusiasmou-se: quase

todas têm problemas graves de coração [...] é triste, mas é real. Anotaram no caderno? E há milhares de outros pequenos defeitos de fabricação. (TEZZA, 2012, p. 35)

Tomado pela ideia fixa de se livrar daquilo que o aflige e limitará a sua vida, continua: “[...] mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida” (TEZZA, 2012, p. 38). A limitação, a incapacidade presente e futura da personagem filho e dos acometidos pela “Trissomia do Cromossomo 21” é expressa como seres que jamais alcançarão o nível de esperteza e independência sonhado para qualquer criança, o qual dependerá sempre de alguém, como apregoa o título da obra, *O filho eterno*:

Crianças cretinas – no sentido técnico do termo, crianças que jamais chegarão à metade do quociente de inteligência de alguém normal [...] São caturros e teimosos – e controlam com dificuldade os impulsos, que se repetem, circulares [...]. E são crianças feias, baixinhas, próximas do nanismo – pequenos ogros de boca aberta, língua muito grande, pescoços achatados, e largos como troncos [...] aquela criança horrível já ocupava todos os poros da sua vida. (TEZZA, 2012, pp. 34-35)

E, a personagem-escritor pensa na ausência de temas acerca da Síndrome de Down nas obras literárias, como expresso no trecho:

Não há mongoloides na história, relato nenhum – são seres ausentes. Leia os diálogos de Platão, as narrativas medievais, *Dom Quixote*, *avance para a Comédia Humana* de Balzac, chegue a Dostoiévski, nem este comenta, sempre atento aos humilhados e ofendidos; os mongoloides não existem (...) Em todo o *Ulisses*, James Joyce não fez Leopold Bloom esbarrar em nenhuma criança Down, ao longo daquelas 24 horas absolutas. Thomas Mann os ignora rotundamente. (TEZZA, 2012, p. 36)

Diante do que se apresentava, o pai-escritor se recorda de ter escrito para ele o poema “O filho da primavera” (TEZZA, 2012, p. 12) e, agora imagina como descrever um menino “imperfeito” na literatura.

A vinda de um filho acometido da Síndrome de Down é um impacto transformador. Representa uma mudança nos sonhos e objetivos, gera uma transformação significativa, diversa dos dogmas sociais e culturais que o pai havia estabelecido para si como a necessidade de assumir responsabilidades e obrigações.

Passa a cuidar do filho, na tentativa de ajudá-lo a se desenvolver. São muitas visitas às clínicas, hospitais e escolas. Seções diárias de exercícios específicos, procedimentos que aos poucos aliviam o sentimento do pai, que “mesmo sem saber, começa a ter uma ideia de filho” (TEZZA, 2012, p. 68). Tais experiências amenizam a forma de enxergar e falar a respeito de Felipe:

Não é ainda a imagem do filho, que enfim começasse a se tornar alguém na sua vida, com quem ele interagisse; é apenas a ideia lúdica de um jogo, uma engenhosa máquina de estímulos que bem jogada, colocaria deste lado do túnel uma criança-problema e receberia do outro lado uma criança como as outras. (TEZZA, 2012, p. 86).

Alterna o desenvolvimento de Felipe, com *flashbacks* dos tempos do grupo de teatro, a aventura internacional e a escrita de obras, que passam pela *A Cidade Inventada* e outras obras de Tezza.

O tempo passa e as coisas vão encontrando novos rumos. No episódio em que o filho, com nove anos, sozinho sai de casa sem rumo e desaparece, o pai sai aturdido a procurar por ruas e a perguntar se o haviam visto. Relembra a sensação de repúdio que teve no dia do nascimento do filho, um “sentimento do abismo. (Não se mova, que dói)” (TEZZA, 2012, p. 161). Corre de um lado a outro e reflete: “agora, voltando para casa sem o filho, o mesmo filho que ele desejou morto assim que nasceu, e que agora, pela ausência, parece matá-lo” (2012, p. 169). Nesse momento, o abismo é a perda de Felipe que não pode suportar, então, se dá conta

de quanto Felipe é importante para ele e entende que o ama. As mudanças ocorrem de forma gradativa, paralelamente a efetivação do personagem pai como escritor.

O pai conclui ser ele a pessoa mais importante na vida do filho, o filho eterno, e declara: “eu tenho que viver mais que meu filho, ele sonha, para jamais deixá-lo sozinho: só eu o conheço, ele se diz, sem perceber, inocente, a estupidez de suas palavras” (TEZZA, 2012, p. 201).

A narrativa termina com a superação de inúmeras situações que há muito gerara desencantos movidos por pré-conceitos ou revelações. Uma coroação que sela os conflitos internos do pai, devido adequação às regras sociais, a descoberta de que “a rotina é uma máquina extraordinária de estabilidade e a condição básica de maturidade emocional e social (...)”, (TEZZA, 2012, p. 149).

Um instante apoteótico entre pai e filho, ocorrido durante um evento cotidiano, ao assistirem a uma partida de futebol. O pai se dá conta, como de súbito, dos avanços do filho: as pinturas em telas, a “namoradinha”, a identificação dos times de futebol, a “socialização” com Christian, com quem costuma assistir aos jogos na televisão; e agora, ao curtirem uma partida do time de coração, Felipe surpreende novamente, cria sua primeira metáfora, “Eles vão ver o que é bom pra tosse” (TEZZA, 2012, p. 222). Felipe a ocupar seu espaço a seu modo, contrariando a avaliação recebida: “será incapaz” (2012, 34). Um epifânico! O pai vence o drama emocional sentido com a chegada do filho portador da Síndrome de Down:

Mas, para que a imagem não reste arbitrária demais, o menino dá três tossidinhas marotas. Bandeira rubro negra devidamente desfraldada na janela, guerreiros de brincadeira, vão enfim para 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, 2012, p. 222)

Evoluções que demonstram a superação dos personagens. Nada importa, o que vale é aprender a viver da melhor forma possível, pois “o jogo só acaba quando termina”, e o pai “passou lentamente a ser para o Felipe uma referência de sua maturidade possível” (TEZZA, 2012, p. 219). O último parágrafo na obra demonstra que encerrou mais um episódio, porém o fim ninguém sabe ao certo qual será.

4.1 ESPAÇO/TEMPO NA NARRATIVA

O espaço principal é a cidade de Curitiba, na qual o autor reside há muitos anos e onde se passa grande parte do enredo. O autor-personagem insere na narrativa, em diversos momentos, recordações de locais por onde passou. Expressa o encantamento que sente pela terra, o seu azul denota tranquilidade “(...) e o céu está maravilhosamente azul, o céu azul de Curitiba, que, quando acontece (ele se distrai), é um dos melhores do mundo (...)” (TEZZA, 2012, p. 36).

O pai recorda os bons tempos em que junto ao grupo de teatro CECAP viaja pelo Brasil. Ao participar de um festival de teatro, em 1972, vai a Caruaru, Pernambuco, com mochila nas costas vem de carona, atravessa o Brasil a pé. Relata uma parada em Salvador dormindo na praia de Itapuã. Segue até Macaé, no Rio de Janeiro com um caminhoneiro.

Na passagem por “São Paulo é uma cidade que lhe agrada muito” (TEZZA, 2012, p. 69), demonstra o quanto se sentia integrado e seguro na cidade, que:

(...) era o motorista do grupo de teatro, transportando, naquela velha Variant de dois carburadores, atores, atrizes e pedaços decenário, de um lado para outro, todos hospedados em casas diferentes de amigos e parentes. (TEZZA, 2012, p. 179)

Nessa mesma cidade, um momento inusitado, no ano de 1972, que será para sempre lembrado; o primeiro episódio policial do “literatado” candidato a escritor, em

Vila Mariana, devido a uma queixa de invasão de domicílio. Após explicado que eram “atores, não marginais” (TEZZA, 2012, p. 174), enfim liberados. Fato que recorda, quinze anos depois, quando desesperadamente procura o filho Felipe pelas ruas de Curitiba. O escritor agoniado vai ao encontro da “viatura da Polícia Militar que trará de volta o Felipe desaparecido. (...) o menino desce, feliz e sorridente por ser escoltado por um carro de polícia verdadeiro” (2012, p.179).

Em outro momento, o pai alude ao tempo que esteve fora de Curitiba, desde Florianópolis, capital do Estado, onde nasceu, Santa Catarina:

Uma sucessão de fatos desencontrados: as viagens a Florianópolis para o mestrado que ele começa a fazer farejando algum futuro de sobrevivência e de transformação da vida, acrescente insegurança, o medo cada vez maior de enfrentar uma nova vida, dar um passo à frente, livrar-se de fantasmas. (TEZZA, 2012, p. 130)

As recordações, quase sempre, ocorrem de forma involuntária, algo que leva o narrador a lembrar de determinado fato. Em diversos desse gatilho da memória involuntária, cita passagens da juventude em busca de oportunidades na Europa, em que atravessa inúmeras situações. Parte para Portugal, com desculpa de estudar, encontra a faculdade fechada, em razão da Revolução dos Cravos, o momento era apropriado e decide continuar viajando pela Europa.

Uma de suas passagens marcantes do tempo de juventude do autor-narrador foi a estadia na Alemanha, citada diversas vezes na obra, uma recordação singular. País ao qual chegara com um mapa na mão, como se quisesse traçar um novo caminho:

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. Era perto dali — poderia ir andando. (TEZZA, 2012, p. 97)

Uma aventura única do jovem pretense escritor, na busca do emprego sem falar uma palavra do alemão. Conseguiu um trabalho, das sete da manhã às dez da noite em um hospital. Descreve com satisfação esse tempo, era uma conquista libertadora:

Esse nariz discretamente empinado, enquanto o vassourão limpa o chão da Alemanha. (...) Nada. Não é hora ainda, ele se justifica, vassourão avançando tateante e cuidadoso sob as camas dos enfermos, empurrando penicos de aço. (TEZZA, 2012, 107)

A peripécia nesse país, de tão especial é sempre lembrada pelo pai, o que leva Felipe, talvez, de tanto ouvir falar, a mencionar o desejo de ir para a Alemanha, primeiramente como jogador de futebol.

Mas, na Europa tem muita coisa para ver e conhecer. O mundo, as descobertas e a liberdade. O “literatado” parte para Paris, em que a brincadeira continua:

Seguindo o conselho de Hemingway em Paris é uma festa, que ele leu em Paris mesmo, percorrendo, caipira, os lugares especiais citados no livro, um por um, gastando com parcimônia os marcos que ganhou na Alemanha (teriam de durar muito, ele sabia), ele sempre tenta interromper o texto que escreve num bom momento, com vontade de continuar imediatamente. (TEZZA, 2012, p. 107)

Espaços revelados, de certa forma com orgulho, mas que demonstram a necessidade de adequação às normas dos ambientes por onde passou, principalmente, o imperativo de trabalhar, sem direito a escolhas. Retorna anos depois à Curitiba, sem dinheiro e sem estudo, local onde estrutura sua família e faz a graduação. No estado fronteiriço, de Santa Catarina, na cidade de Florianópolis estuda, trabalha como professor e começa o resgate de sua dignidade. Um processo de cidadania, adaptado ao sistema, ao tempo e ao universo que está inserido. “Há

um concurso em vista em Florianópolis – se aprovado, será mais um dos milhões de funcionários do Estado” (TEZZA, 2012, p. 133).

O leque de observações aqui estudadas revela a singularidade da composição do tempo da narrativa, a qual segue uma macroestrutura expressa numa sequência cronológica com interposições. A multiplicidade de tempos expressos ocorre de forma intercalada à narrativa, enriquecida com *flashbacks* e *flashforwards*. De modo que os relatos de episódios se dão sequencialmente, no momento em que os fatos ocorrem cercados de lembranças advindas da memória, da época da infância e juventude e de sonhos, desejos e conjecturas futuras. O exemplo abaixo confirma tal abordagem:

Não, nada mais será normal na sua vida até o fim dos tempos. Começa a viver pela primeira vez, na alma a angústia da normalidade. Ele nunca foi exatamente um homem normal. Desde que o pai morreu, muitos anos antes, o seu padrão de normalidade se quebrou. (TEZZA, 2012, p. 40)

O emprego de tais mecanismos confere à obra uma maior complexidade temporal, visto que o tempo presente, passado e futuro ocorrem em meio a uma adequação conjuntural e estrutural da narrativa, como no trecho: “Por isso bebe, dramatiza ele, com uma risada, abrindo outra cerveja. Que terá de largar um dia, ele imagina, como largou o cigarro anos atrás, para nunca mais” (TEZZA, 2012, p. 201). Fato que pode ser observado, também, na passagem:

Ele divaga, criando ele mesmo uma síndrome que cada vez será mais intensa na sua vida – a crescente incapacidade de concentração para ouvir alguém mais demoradamente: as pessoas deveriam falar por escrito, ele sonha. Apenas seis anos atrás estava na biblioteca da Universidade de Coimbra, em Portugal, lendo *O homem revoltado*, de Albert Camus, e *A origem da tragédia*, de Nietzsche. Ele calcula o mês, olhando o teto, lâmpadas de luz fria: sim, foi nessa mesma época. Os anos de

formação. Ele imagina, antecipando rapidamente a própria velhice. (TEZZA, 2012, p. 90)

A junção temporal organizada na obra representa uma translação, metáfora da condição do filho devido à sua limitação, já que os portadores da Síndrome de Down têm dificuldade de guardar acontecimentos e fazer projeções futuras; como expresso em: “incapazes de abstração, esse milagre que nos define; e cuja noção do tempo não irá muito além de um ontem imemorial, milenar, e um amanhã nebuloso. Para eles, o tempo não existe.” (TEZZA, 2012, p. 34), e quando o pai entende a equação temporal do filho compreende “e, em tudo, como que a sombra de um universo duplo esmagado por um intransponível instante presente” (2012, p. 83), ainda em “o tempo será sempre um presente absoluto” (p.130), entende que Felipe viverá sempre “como se cada instante da vida suprimisse o instante anterior” (p. 137).

O tempo, também pode ser entendido no romance como algo bem maior, como o retrato da vida, com suas delícias e dissabores, através de uma ótica temporal típica dos portadores da “Trissomia do Cromossomo 21”, enunciada a partir do título do livro *O filho “eterno”*, perene. Tal concepção temporal é expressa em várias passagens, como: “apreendeu a intensidade da expressão ‘para sempre’” (TEZZA, 2012, p. 30).

As ponderações sobre o tempo não se limitam às que envolvem Felipe. Penetra na filosofia, como veremos a seguir:

Todas as pessoas – ele pensa olhando o mar no belo caminho de volta, a criança no colo – estão no limite, permanentemente no limite de si mesmas; e no entanto do outro lado está apenas o tempo. Um passo em frente é o tempo que ele leva. Fecha os olhos e refugia-se no tempo: nada do que não foi poderia ter sido, e novamente se irrita. Não se pode ser apenas isso. Mas é um bom álibi, uma espécie de repouso:

relaxe; o tempo está escorrendo. O tempo não pode fazer nada contra você, ele pensa, além de envelhecê-lo, e a essa altura isso é muito bom. (TEZZA, 2012, p. 79)

As transformações ocorrem lentamente, mas o tempo é um grande aliado e “O pai começa a descobrir sinais de maturidade no seu Peter Pan e eles existem, mas sempre como representação” (TEZZA, 2012, p. 218). Com o passar do tempo, dá-se o processo de aceitação e compreensão do filho, fato expresso de forma sublime em: “você vive soterrado pelo instante presente, e a presença do Tempo – essa voracidade absurda – é irredimível, como queria o poeta” (2012, p. 93). O que pode ser percebido no momento em que o pai indaga a respeito dos anos vindouros do filho, como se isso fosse relevante para Felipe:

Passaram-se anos. Parece que o pai havia entrado em outro limbo de tempo, em que o tempo, passando, está sempre no mesmo lugar (...) o seu filho não envelhece. E além da cabeça, que é sempre a mesma, pelos meandros insondáveis da genética ele crescerá pouco, vítima de um nanismo discreto. Peter Pan viverá cada dia exatamente como o anterior – e como o próximo. Incapaz de entrar no mundo da abstração do tempo, a ideia de passado e de futuro jamais se ramifica em sua cabeça alegre. Ele vive toda manhã, sem saber, o sonho do eterno retorno. (TEZZA, 2012, p. 183)

Uma convivência bem diferente da intensidade que o pai tem dirigido a sua vida até então. E assim segue:

A ideia do tempo – não, a presença física do tempo mesmo – só é percebida integralmente quando o próprio tempo, de fato, começa a nos devorar. Antes disso (ele divagará anos depois), o tempo é a marcação do calendário e mais nada; durante um bom período da vida parece que há uma estabilidade, uma espécie tranquila de eternidade que escorre em tudo que pensamos e fazemos. Derrotamos o tempo; corremos mais rapidamente que ele (...) uma corrida contra o tempo, sim, mas nessa época o tempo ainda está imóvel, o que facilita as coisas. (TEZZA, 2012, p. 99)

O tempo e o espaço transmitem informações poderosas, conhecimentos, culturas e vivências. Os seres são fruto do ambiente que estão inseridos, automaticamente do tempo. A relevância de cada situação depende do contexto ambiental e temporal em que ela se passa. Reviver o passado pode evitar desconfortos no presente e ao mesmo tempo possibilitar planejar o futuro.

O que confere ao conceito de Bakhtin de cronotopo vem crónos (tempo) e tópos (espaço), criado para estudar como as duas categorias estão representadas nos textos e constituem uma ligação entre o mundo factual e o mundo imaginário que permite o leitor compreender o que se apresenta. Bakhtin o define como:

Nós daremos o nome de cronotopo (literalmente, "espaço-tempo") para a ligação intrínseca das relações temporais e espaciais que são artisticamente expressas na literatura. (...) O que conta para nós é o fato de que ele expressa a inseparabilidade do espaço e do tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço). (BAKHTIN, 1988, p. 84)

Para Bakhtin, a linguagem denota a sociedade, por meio das figuras que balizam o mundo, por meio do tempo e do espaço, uma relação recíproca e indissolúvel. Considera que os textos literários revelam por meio do cronotopos acontecimentos históricos de reprodução do mundo e da cultura em que foram produzidos. O cronotopo é um instrumento de pesquisa da disposição dos enunciados como representação do meio em que está imerso.

Visando compreender a complexidade no contexto social, cultural e regional descritos no texto, expomos aqui um breve apanhado histórico do Brasil, especialmente da cidade de Curitiba da época. O país convivia com problemas econômicos, sociais e políticos, como o desemprego, a baixa escolaridade, altos tributos e falta de investimentos; motivados por uma política pouco inclusiva, onde a

democracia ainda era utopia. O país vivia sob um regime autoritário de repressão, opressão e violência militar.

As obras literárias tentavam expressar por meio de técnicas narrativas a indignação com o que se passava, mas tinham pouco espaço e, as que conseguiam ser editadas, algumas eram censuradas logo após a publicação. Fato que começou a mudar só no final da década de 80. Fatores que o autor aponta na obra:

Quem sabe hoje ele tirasse do bolso uma explicação política: uma ditadura militar, por si só, é a derrota da lei – os anos 1970 foram universalmente marcados pela ideia de corrosão legal. Vamos encurtar o caminho de uma vez, diziam todos, à esquerda e à direita. Antes, se Deus não existisse, tudo era permitido; como Deus já é carta fora do baralho, agora tudo é permitido se o Estado é criminoso. (TEZZA, 2012, p. 91)

Diante do difícil quadro que o país enfrentava um quadro socioeconômico, os portadores de necessidades especiais eram esquecidos. A Síndrome de Down até então era pouco conhecida. Um dos grandes legados desta obra, a nosso ver, é o destaque à conjuntura sócio-cultural, a qual promoveu um alerta quanto ao preconceito e o senso de injustiça com relação aos menos favorecidos, aos portadores da “Trissomia do Cromossomo 21”, e de outras anomalias que no passado fez com que muitos não tivessem a chance de se estabelecer e se sentirem inclusos na sociedade.

4.2 O DUPLO E A SEMELHANÇA ENTRE PAI E FILHO

O enredo apresenta um jogo em que as diferenças e similaridades entre o autor-personagem – “o pai”, e a personagem-filho – Felipe, seres antagônicos em suas especificidades e, ao mesmo tempo, análogos. Comportamentos que aos

poucos são apontados e desconstruem saberes aparentemente óbvio e revelam identidades singulares.

Importante perceber que a personagem, o pai, aos 28 anos de idade, no início da narrativa, mantém atitude inapropriada à vida adulta padrão, sem emprego formal, consciência de cidadão e tem as tentativas de escritor frustradas devido à baixa qualidade de seus escritos. Alguém ainda incapaz de atender suas necessidades básicas, dependente financeiramente e emocionalmente de outrem, no caso a esposa. O menino portador de Síndrome de Down, devido a questões óbvias, é incapaz de gerir sua própria vida. O comportamento de ambos se assemelha.

As semelhanças são observadas em vários aspectos, sendo a principal delas a incapacidade de ambos administrarem a própria vida, remetem a ideia do “eu como outro”. Aos dois é fundamental dar conta da sua própria condição, superar desafios, conquistar certa independência e ser capaz de algo mais para entrar no mundo “civilizado”.

O narrador-personagem reflete a respeito do estereótipo enganoso do filho e se compara, “Sim, parece uma criança normal. Ele é que não parece normal” (TEZZA, 2012, pp. 129 - 130). Novamente, faz asserções acerca de ambos “Talvez, seja ele mesmo que precise de tratamento, não o filho, ele volta a imaginar” (TEZZA, 2012, p. 142).

O pai e o filho se espelham, em diversos pontos na obra, nos comportamentos e nas limitações. O pai expresso na obra com padrões de autismo e o filho com Down, (em anexo, quadro representativo das similaridades das duas anomalias) temos que:

O território da normalidade imaginária chegou ao fim — o pai já teve as férias dele, mas não sabe ainda. Convenientemente autista, não entende bem quando a diretora diz que quer conversar face a face com ele, a voz grave. Ela já deu várias dicas, mas ele parece que não compreende o que ela quer dizer — e ela não quer dizer a coisa em si, porque talvez não seja politicamente correto. (TEZZA, 2012, p. 156)

O pai cresce muito lentamente diante de diversos aspectos da vida, muito parecido com o filho, que tem um progresso limitado. Ao se comparar a personagem Sísifo, da mitologia grega, condenado por seus vários crimes à rolagem de uma grande pedra montanha acima e ao chegar lá, a pedra rolava montanha abaixo, uma alusão à prática do trabalho repetitivo e inútil, ironiza a inutilidade do ser e da vida.

E o que ele tem? Nada. Vive à custa da mulher, jamais escreveu um texto verdadeiramente bom, sofre de uma insegurança doentia e, agora, tem um filho que, se sobreviver, o que é pouco provável, será uma pedra inútil que ele terá de arrastar todas as manhãs para recomeçar no dia seguinte e assim até o fim dos dias, pequeno Sísifo do vilarejo. (TEZZA, 2012, p. 53)

O comportamento genioso, um misto de teimosia e opinião, de ambos, é outro ponto que descreve a paridade entre o pai e o filho. Expresso na cena emblemática em que Felipe não quer sair do carro, mesmo após várias solicitações do pai. Já o pai, em uma das muitas passagens que avalia seu comportamento, expressa “A teimosia: ele não consegue sair de seu próprio mundo, que em momentos entra em compulsão circular, como agora: é preciso força para tirá-lo dali. Pai e filho são parecidos, espelham-se naquele instante violento e absurdo” (TEZZA, 2012, p.163).

E na passagem seguinte:

Pensa na teimosia: o seu filho é teimoso. Faz parte da síndrome, ele sabe, a circularidade dos gestos e das intenções, que se repetem intensivamente como um disco riscado que não sai da curva – mas o pai também é teimoso, e mais obtuso ainda, porque sem a desculpa da síndrome. Na verdade, protege-se na teimosia... (TEZZA, 2012, p. 129)

O narrador, pai e autor reconhecem sua similaridade com o filho, ao esboçar a dificuldade de aprender com a experiência e permanecer estagnado, da mesma forma que ocorre com a idade mental do filho e suas constantes repetições, semelhantes à narrativa ficcional do pai autor diante de suas produções:

Os livros são diferentes uns dos outros, mas ele parece não aprender nada com a experiência, movendo-se em círculos, ele mesmo uma expressão ampliada do seu filho, envolto sempre no próprio labirinto [...] é um homem teimoso. Disfarça o orgulho descomunal de suas qualidades imaginárias com um jeito bonachão de quem parece ser igual a todo mundo. (TEZZA, 2012, p. 193)

Essa unicidade gera reflexão, que transporta para um fato novo, enxergar o outro em si mesmo. A identificação provoca uma mudança de comportamento do pai, como expresso em: “E, sub-repticiamente, a tentativa de acompanhar o menino exerceu também uma influência inversa, a do filho sobre ele, também um pai com permanente dificuldade para a vida adulta madura” (TEZZA, 2012, p. 192).

Representar a si é um grande desafio, e utilizar um não nome foi um recurso interessante utilizado pelo autor na obra.

Devido ao pai se considerar escritor, há uma dificuldade de aceitar que o filho não domina o pensamento e a linguagem dos símbolos, escrita, e o tem como uma não pessoa. Mas o “filho é como o espelho”, como citado na epígrafe da obra, de Kierkegaard, é o reflexo, o duplo do pai e ao mesmo tempo a “lei” narcísica, em que se revela. Assim, um é como o outro, os dois estão “fora do trilho” da própria vida. A mãe sustenta a casa e o pai escritor não consegue emplacar suas obras. Assim, o pai vê seu filho como um ser completamente dependente, ele também o é, financeira e profissionalmente, e “Sente dificuldades em olhar para o filho, que lhe lembra de tudo que não lhe agrada” (TEZZA, 2012, p. 63-64).

O autor-narrador utiliza um tom honesto e sem constrangimentos para tratar de temas pouco divulgados, repletos de sentimentalismos e preconceitos. Os dois possuem um defeito, um na composição de suas obras e o outro congênito, um precisa ingressar no mundo editorial e o outro no mundo social, "Eu também estou em treinamento, ele pensa, lembrando mais uma recusa de editora" (TEZZA, 2012, p. 130). O pai e Felipe precisam lutar para serem aceitos e conquistar seu espaço, estão só o preconceito os impede de serem vistos, "A ideia de que há pessoas muito diferentes no mundo e que necessitam menos de ciência, e mais da nossa compreensão generosa – um ideário que agora, do início do século XXI, começa a se estabelecer mais ou menos solidamente, parece – era uma utopia" (2012, p. 118).

Os pontos em comum de ambos se repetem em muitos outros episódios, como a proximidade do autor-narrador, quando jovem, com a arte: a pintura e o teatro são expressos no romance na personagem Felipe, devido à incursão dele na pintura e no teatro infantil da escola. O que pode ser observado na seguinte passagem: "Agora vê o filho fazendo o mesmo que ele fazia: copiar, não quadros, mas o que parece a realidade. O menino tem um agudo senso de observação do detalhe [...] a realidade distorcida por um olhar incapaz de criar relações hierárquicas no mundo" (TEZZA, 2012, p. 196). Ao final, os dois seguem a via artística, um escritor e o outro na produção de telas autênticas, de certo que de forma amadora.

O reflexo entre o pai e o filho se mostra nas obras de Felipe, desde quando esboçadas no verso dos borrões das produções literárias do pai. São os dois lados do papel que inscrevem uma nova história ou trajetória, tão diversos, frente e verso, mas ao mesmo tempo tão únicos, presentes, numa mesma folha, onde as duas almas artisticamente se fundem, se colocam e se expressam.

...o pai começa a lhe dar folhas usadas, para que ele desenhe no verso, entre elas originais e cópias datilografadas de seus romances já publicados até que a mãe é chamada à escola para um encontro com a diretora. (TEZZA, 2012, p. 197)

O pai e o filho Felipe, pessoas diferentes. Os comportamentos diversos dos ditos “normais” são explorados, de forma a gerar ponderações e comparações, as quais promovem no pai um exame de consciência. Percebe que “o problema não é o filho; o problema é ele” (TEZZA, 2012, p. 68), e assim “quem precisa de normalidade é o pai, não os filhos” (2012, p. 127).

5 ESTRUTURA DA OBRA – O FILHO ETERNO

A estrutura apresenta estratégias interessantes em vários aspectos, alguns deles trataremos a seguir, como: a voz narrativa, o tempo e os aspectos biográficos e ficcionais. Como expressa em o *Espírito da Prosa* (2012), na passagem “São o meu ‘estilo’, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa à sombra (...) que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional” (TEZZA, 2012, p. 61).

A narrativa exhibe traços da formação clássica do romance; de formato *Bildungsroman*, por descrever o desenvolvimento, moral, psicológico e social da personagem-pai, em várias etapas da vida. Ela pode ser entendida como uma bela experiência autobiográfica e ficcional ou um dos grandes exemplos de obra autoficcional. Diversos elementos são inseridos no texto, como a fragmentação do ser, o apelo que pode ser considerado confessional, a fronteira imperceptível de real e ficcional, a intertextualidade e mais uma série de aspectos de sua elaboração permitiram conquistar merecidos prêmios.

Apresenta um olhar voltado para um universo introspectivo, diverso do estereótipo; o isolamento social e particular e a fragilidade das relações sociais e familiares. Expresso por um texto, com temática densa e estrutura intrincada; ao mesmo tempo, de narrativa simples, em meio a uma prosa leve, com poucos diálogos, fluxos de consciência de intensidade diversas enunciado por personagens que revelam grande grau de naturalismo e ou realismo, entremeado por grandes cargas emocionais. Assim define o narrador, “A gramática é uma abstração que aceita tudo” (TEZZA, 2012, p. 12), e complementa “Como se a educação fosse um processo inconsciente – o mais importante corre na sombra, antes da didática dos

gestos, da omissão e da aura que nos discursos edificantes, lógicos e diretos” (TEZZA, 2012, p. 163).

Na narrativa introspectiva, a personagem precisa ser analisada como uma forma própria de ver o mundo e a si mesma. O que se revela são a consciência e autoconsciência do autor-personagem. Bakhtin aponta uma distinção com relação ao autor-pessoa e ao autor-criador, devido à forma de ver a vida, o mundo e a arte. Considera que o escritor configura o conteúdo, ao angariar, selecionar e injetar acontecimentos da vida, o recriando esteticamente, baseado na disposição axiológica. Ao construir o herói, o autor-criador tem pleno conhecimento dele e lhe imputa uma carga de atrocidade, carisma ou animosidade de forma a humanizá-lo e que pode ser apenas objeto de criação. Declara “O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética” (BAKHTIN, 2003, p.177).

Para entender a obra é fundamental identificar o narrador, a quem a narrativa se refere e o tempo verbal que o enredo se encontra, com vista a identificar a origem do movimento. Chama atenção na obra a narrativa ser marcada, à primeira vista, como uma autobiografia, de acordo com Lejeune, devido à retrospectiva que o autor faz de sua própria história. Sob um olhar mais atento, com base nos estudos de Lejeune, Doubrovski e Colonna, percebe-se novas possibilidades impressas ao conceito do gênero autobiográfico. Os fatos narrados representam um olhar como de fora do espaço textual, devido ao uso do pronome “ele” e o termo “o pai”; com a inserção de fatos públicos da vida do autor no contexto de sua criação literária, confere uma homonímia enigmática entre autor e protagonista – o pai; uma obra ficcional embasada em elementos da memória em que há o pacto de prosa romanesca. *O filho eterno* considerado a primeira obra nacional escrita com

passagens autobiográficas em terceira pessoa, fator que torna a narrativa interessante e desafiadora para o leitor, que tenta perceber qual episódio é de fato verídico. Desenhada com uma narrativa híbrida, um misto de autobiografia e ficção, a qual Doubrovsky nomeia por autoficção.

Na ficção os escritores buscam identidades inventadas ou utilizam um pseudônimo como fenômenos de despersonalização, que caracteriza a perda ou a negação da personalidade. É uma forma de garantir o afastamento da pessoa e em *O filho eterno*, Tezza imprime a marca da impessoalidade, resguardada pelas teorias da linguagem. Entende a personagem como sendo construção verbal, a qual só existe dentro do livro, um mecanismo para expressar algo, atribuição corrente na obra literária. A personagem é a personagem e não o autor.

Tezza, na aba do seu livro, define a obra como romance, sendo assim, uma narrativa ficcional. Assim, a locução romanesca abre mão do compromisso com a verdade, mas de fato há, aqui, um expressivo número de passagens que são comuns à vida do autor, entre elas: a data de seu nascimento, o nome e comprometimento do filho Felipe; as atribuições profissionais da personagem “o pai”, como: professor universitário, relojoeiro, as tentativas de se tornar escritor e o nome das obras mencionadas como do protagonista, serem do próprio Tezza; as viagens; entre outras citadas acima.

Entretanto, está voltada ao compromisso com a ficção, como expressa Tezza em várias entrevistas, entre elas a concedida a Irineo Netto, para a Gazeta do Povo, no mesmo ano da publicação da obra, devido a excelente receptividade:

Quando decidi escrever um romance, e não um ensaio ou “confissão”, a dimensão de “verdade biográfica” perdeu completamente a importância. Usei a mim mesmo, e aspectos da história de minha vida e do meu filho, com aquela “amoralidade” bruta do escritor atrás de um material romanesco, venha lá de onde venha. (TEZZA, 2007)

Na entrevista destaca que “a ‘terceira pessoa’ me protegeu, e também me libertou, digamos, da ‘responsabilidade histórica’, da informação ‘verdadeira’. Memória, invenção e fatos reais se transfiguraram todos na composição do livro. O aspecto biográfico do escritor, insisto, não tem relevância,” (Tezza, 2007). Uma ficção em que, o autor e familiares se transformam em personagens de uma narrativa preocupada com o estilo e a construção do enredo, pertinente a estrutura romanesca. A construção está pautada na seleção de momentos dotados de tensão e rigor, em que se insere diversos encontros e reencontros, em que a interação e introspecção pessoal promove uma redenção particular. É capaz de realizar uma espécie de “catarse”. As artes, em geral, como a literatura, por ser ela um meio de conhecimento, ensina a humanidade a viver e a ser melhor. Em geral, é a arte que educa.

As personagens principais são apresentadas sem nome declarado, conhecidas como “o pai”, “a mulher”, somente é atribuído nome ao filho Felipe. As personagens secundárias “o médico”, “a enfermeira”, “a filha” são substantivadas e alguns figurantes tem seu nome expresso como de Dolores, Christian, Juliana.

O autor exibe um narrador que possui uma desordem comportamental sem causa aparente, que não avalia o mundo à volta senão por seu próprio espectro, tudo se volta para a personagem, o pai. Sempre que a história parece avançar, o narrador se volta para si, e quando a narrativa avança e começa adquirir contornos objetivos, o tom volta para a subjetividade.

O termo eterno que o autor confere ao filho é perfeito, exprime a dependência que a criança terá durante toda a vida, e denota o elo infinito que os une. Pai e filho, ambos, o serão independente de qualquer circunstância, um termo totalizante, que não aceita relativização.

A composição sintática do romance é simples, utiliza linguagem direta e períodos curtos, que transmitem alto grau de significação, por meio de técnicas narrativas da dramaticidade, uma evolução quase cênica com paradas e descrição de imagens, capaz de transformar um distúrbio físico em algo muito mais profundo e revelando questões inerentes ao relacionamento pessoal, familiar, afetivo e social do protagonista. Exemplo, "três estranhos em silêncio. Não há o que abraçar", além da técnica de encenação inserir uma análise crítica que enfatiza o pensamento. Tezza utiliza habilidosamente conhecimentos de linguística, do léxico e da sintaxe da língua portuguesa para produzir o enredo. Ele destaca na obra:

(...) o último limite, o da inocência, estava ultrapassado; a infância teimosamente retardada terminava aqui, sentindo a falta de sangue na alma, recuando aos empurrões, sem mais ouvir aquela lengalenga imbecil dos médicos e apenas lembrando o trabalho que ele lera linha a linha, corrigindo caprichosamente aqui e ali detalhes de sintaxe e de estilo, divertindo-se com as curiosidades que descreviam com o poder frio e exato da ciência a alma do seu filho. Que era esta palavra: "mongoloide". (TEZZA, 2012, p. 31)

A condensação e deslocamento são estratégias narrativas empregadas por meio da linguagem, como antagonismos "sim, distraído" (TEZZA, 2007, p. 9) e "atento, em todos os momentos da vida" (2007, p. 13), metonímia, entre outros. Mecanismos que provocam uma rede de alusões que confrontam o leitor vigilante, a fim de não perder nenhum dado que pode ser relevante para entender o próximo episódio, como "a pedra" na passagem:

Pai e mãe são tomados pelo silêncio. É preciso esperar para que a pedra pouse vagorosamente no fundo do lago, enterrando-se mais e mais na areia úmida, no limo e no limbo, é preciso sentir a consistência daquele peso irremovível para todo o sempre, preso na alma, antes de dizer alguma coisa. Monossílabos cabeceantes, teimosos – os olhos não se tocam. (TEZZA, 2012, p. 66)

Os deslocamentos transcrevem conhecimentos que potencializam o valor cultural do texto e de certa forma em benefício social, seguindo os conceitos de Bakhtin afirmando que o romance tem um poder terapêutico, calmante e convincente "curativo e expressivo" (BAKHTIN, 1998, p.76).

Algumas palavras são recorrentes e transmitem uma mensagem subliminar ao leitor, tais como jogo, solidão e vergonha. A primeira demonstra que há um vai e vem de informações que só tem validade do momento que a leitura acontece, muita coisa a se apostar e ninguém sabe o resultado. A solidão expressa sentimentos antagônicos, positivo ou desfavorável. A vergonha é a mais importante revelação da obra, expõe o sentimento mais danoso que se pode ter em relação ao seu eu como ao outro. Um drama provocado pelas atitudes inconsequentes e egoístas que promovem as "dores existenciais", como angústia, revolta e mágoa. Como em "O pai leva aos trancos uma pequena vergonha nas mãos" (TEZZA, 2011, p.145) e em "o pai sentiu a agulhada da velha vergonha, junto a um sentimento difícil de desamparo" (2011, p.199).

O estilo é desenvolvido com primor. Claro, sem excesso de descrições desnecessárias para deixar o enredo acessível e, ao mesmo tempo limpo, de forma a eliminar dúvidas quanto à mensagem. A composição é isenta de obviedades, espaços fantásticos ou narrativa melodramática. Apresenta diversos pontos de antecipação, suspense, sem dar respostas prontas e conclusões evidentes. Pelo contrário, a surpresa é uma constante durante a leitura. Aspectos que provocam desafios na apreciação da leitura, fatores que agregam qualidades à narrativa e prendem o leitor.

Há duas histórias que ocorrem paralelamente e de forma sutil, mas como tudo na obra essa percepção fica a cargo do leitor. Tanto o pai, como Felipe apresentam

questões complexas. O menino requer uma série de exercícios neurológicos, para que conquiste alguma autonomia. O pai repete vários comportamentos, como um exercício, na tentativa de conquistar a independência financeira, emocional e profissional. O desfecho heroico dos dois remete a superação que deixa o leitor aliviado:

Eu também estou em treinamento, ele pensa, lembrando mais uma recusa de editora. A vida real começa a puxá-lo com violência para o chão, e ele ri imaginando-se no lugar do filho, coordenando braços e pernas para ficar em pé no mundo com um pouco mais de segurança. (TEZZA, 2012, p. 130)

Reflete questões existenciais. A narrativa ultrapassa as questões intimistas e familiares, mas discute a cidadania, a inclusão, a política e de fatores profissionais. Pode ser tida com uma expressão da prática cultural capaz de gerar posicionamentos e valores diante da análise do indivíduo e da percepção social, como “Não cuspa para cima, que cai no olho, lembrou ele do dito popular, essa sabedoria calculista e pragmática, procurando sempre uma justiça secreta em todas as coisas, para fugir do peso terrível do acaso que nos define.” (TEZZA, 2012, p. 43)

A obra aborda a triste situação dos diagnosticados com alguma debilidade e o sentimento do qual alguns responsáveis estão sujeitos ao serem informados da chegada de um filho portador de necessidades especiais. Até então a sociedade, até mesmo os responsáveis, os rotulavam como doentes e, portanto, os deixam à deriva dos direitos sociais. Hoje, devido a um maior esclarecimento e programas sociais desenvolvidos a partir dos estudos do psicopedagogo Reuven Feuerstein, inerentes aos conceitos das Teorias da Modificabilidade Cognitiva Estrutural (MCE), Experiência da Aprendizagem Mediada (MLE) e o Programa de Enriquecimento Instrumental (PEI), os quais afirmam que a inteligência pode ser desenvolvida em

um ambiente de aprendizagem; há uma maior abertura, aceitação social e inclusão dos que requerem um atendimento mais humanizado e específico.

O objeto artístico apreende alguns conceitos de Bakhtin acerca da linguagem, do se ver na obra, por meio da reflexão não como mera observação de si, mas de um olhar de fora para dentro “o eu como o outro”, um eu mais abrangente e significativo. O autor é mais que seu personagem-narrador. O herói do romance que toma consciência de si na evolução da narrativa, por meio do autor-narrador que vai descrevendo as mudanças. O autor estrategicamente fala do herói como herói, do qual exerce total domínio. Técnica da qual cita em seu ensaio “Sobre a autoridade poética” (2006), trecho transcrito abaixo:

Mas em que sentido podemos dizer que um prosador “abdica de autoridade”? Em primeiro lugar observemos que no quadro bakhtiniano o ato de escrever é a atualização de uma relação entre sujeitos ou imagens de sujeitos — que em momento anterior ele chamou de relação entre o autor e o herói. Esse princípio fundador dialógico não é característica simplesmente da literatura, mas traço indissociável da linguagem. Assim, falar ou escrever é instaurar, antes mesmo de um diálogo externo, um diálogo interno. No caso da literatura, ou, para ficar no que discutimos aqui, do romance, o que garante a dimensão estética é o acabamento, o fato de que aquele que escreve está “do lado de fora” daquele que é escrito, e sabe mais, no tempo e no espaço, do que ele. O todo espacial e temporal do herói está ao alcance apenas do autor, não do herói. No evento da vida não temos esse poder; estamos permanentemente à beira do abismo do momento presente (TEZZA, 2006, p.242).

Recurso encantador utilizado nesse desfecho da obra, do qual Bakhtin expõe “A relação entre autor e herói é que determina a essência do acontecimento artístico, ou seja, não é a relação do autor com o material, mas com a personagem, que provê de peso axiológico o acontecimento artístico vivo” (BAKHTIN, 2003, p175).

Uma obra que pode ser considerada esteticamente completa. Atende os princípios de envolvimento do leitor, desde o encantamento entre leitor e texto, ao prazer de ler. Um texto emocionante que remete a reflexão sobre tema e o desejo de quem sabe se reescrever.

5.1 FICCIONALIDADE DA OBRA

O autor utiliza como cerne da ficção a sua própria biografia, notadamente a relação do escritor com o filho Felipe, portador da Síndrome de Down. Reproduz episódios de sua vida como a paixão e a predestinação à literatura, o envolvimento com um grupo teatral alternativo nos anos 70, o curso de letras e o mestrado na mesma área, o trabalho de professor universitário, o início da carreira literária, o casamento, o nascimentos dos filhos, o primeiro filho portador de problemas congênitos. Passagens da vida do autor como idade, meio socioeconômico, profissão, aspirações, entre outras, são passíveis de serem identificadas.

Na folha de rosto do livro a obra é classificada como romance e na sequência, há uma citação de Thomas Bernhard, “Queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade” (TEZZA, 2012, epígrafe). As duas informações pretextais indicam que a obra se trata de ficção.

A escrita primorosa e bem elaborada, digna de um especialista em linguística e literatura, é entremeada de atos ilocutórios ou atos intencionais, que o narrador profere expressam importante significado ao contexto, permitindo que qualquer frase possa integrar à obra de ficção. A narrativa apresenta “o pai”, alguém com quase trinta anos, que vive de sonhos, pretendo escritor e, devido a uma fatalidade do destino, seu filho nasce com necessidades especiais. Inconformado, vaga por

especialistas e especialidades tentando mudar o quadro que se apresenta. O autor protegido pelo pacto ficcional dá voz a sua imaginação, conta sua história e finge fazer asserções acerca das personagens. Cabe notar acerca da referência ficcional que nem todas as alusões na obra de ficção são atos fingidos, algumas são referências reais. A informação sobre o filho Felipe portador da Síndrome de Down é factual, porém o fato autobiográfico é ficcionalizado, devido às proposições a ele impressas.

Um dos principais aspectos de *O filho eterno* é a alteração na construção ficcional, no qual o elemento referencial apreendido é questionado como factual ou ficcional. Os dados biográficos descritos no romance são assumidos pelo autor, como se a voz do autor fosse preservada no discurso ficcional. Artifício usado por Graciliano Ramos, na obra *Infância* (1945), ao compartilhar ficção e confissão. O que imputa aos leitores a incumbência de reconhecer a existência da estrutura discursiva romanescas, no jogo de construção da identidade romanescamente verossimilhante à do autor. O que para Tezza representa uma nova forma de sua abordagem, uma mudança no seu projeto estético, na elaboração dos seus romances, conforme comenta em entrevista concedida a Jorge Marmelo sobre sua elaboração literária:

O narrador está permanentemente diante de situações-limite, numa intensidade que só a literatura pode dar. Se a vida fosse vivida com essa intensidade, morreríamos todos na segunda página. As eventuais autoanálises minhas como pai de um filho especial são apenas um problema pessoal; já a representação literária de um pai com seu filho tem uma dimensão diferente, porque “a mão que escreve” (usando uma imagem de [o escritor italiano] Roberto Calasso) tem a visão do conjunto já na primeira palavra escrita, enquanto na vida “real” não sabemos nada do minuto seguinte; estamos imersos no evento aberto da vida. (TEZZA, citado em MARMELO, 2008)

A característica ficcional pressupõe a problematização do eu como outro, em que o referencial faz parte da categoria do ficcional ou o ficcional independe de um afastamento explícito no discurso do autor. Uma mudança circunstancial e emblemática que pode levantar importantes considerações sobre a narrativa ficcional.

Na construção do enredo é utilizada a técnica de realização bem-sucedida do ato de fala de referência, do filósofo inglês John Searle, que ao simular mencionar algo a respeito de alguém, leva o leitor no momento da leitura e à medida que se envolve com a narrativa, admitir a ideia de que os personagens citados são legítimos. Está empregado como instrumento de convencimento do objeto a quem a fala se refere. O autor e o leitor colocam em prática o pacto ficcional, no “faz conta” do romance.

O autor Tezza em entrevistas e reportagens se mostra uma pessoa alegre, de riso solto, dinâmico e bem-humorado, independente de ser de fato, mas uma forma educada e melhor aceita, bem diversa do seu personagem. Na obra, o autor-personagem faz referência à dramaticidade “para manter a alegria, entretanto, é preciso desenvolver algumas técnicas de ocultação da realidade, ou morreríamos todos” (TEZZA, 2012, p. 155). A personagem, o pai, divergente do perfil demonstrado pelo autor físico, o que pode ser apontado como marca de ficcionalidade. A letargia e tristeza, o quadro de desânimo com a vida, atributos demonstram alta carga de negativismo e são fatores que se opõem à marca que o autor-escritor tem procurado se inscrever:

A felicidade. Sempre sentiu medo dessa palavra, que lhe soa arrogante, quando levada a sério; quando usada ao acaso, gastou-se completamente pelo uso e não corresponde mais a coisa alguma, além de um anúncio de tevê ou uma foto de calendário. (TEZZA, 2012, p. 155)

Na trama da obra, *O filho eterno*, a construção verossímil é construída de tal forma que a ficcionalidade fica quase imperceptível. Faltam passagens que evidenciem claramente o ato fingindo, uma das razões que levam o leitor a tomá-la por uma obra autobiográfica, mesmo que falte características que a confirmem e coerência em algumas passagens factuais, colocadas para dar harmonia à obra.

5.2 AUTOFICCIONALIDADE DA OBRA

Muitos aspectos da narrativa sugerem a biografia do autor, como já vimos. Citamos mais alguns: as viagens, trabalhos no exterior e o tempo que esteve fora do Brasil; o que o levou a viajar; a data de casamento e de nascimento dos filhos; a idade de 28 anos quando foi pai pela primeira vez; a chegada da segunda filha; situação profissional do pai; a dificuldade para se tornar escritor; a experiência como professor; os anos de formação e estudo e algumas obras publicadas: *O terrorista lírico*, *Ensaio da paixão*, *Trapo*.

Porém, as técnicas estilísticas e as estratégias narrativas adotadas compõem um universo mutável entre autobiografia e ficção, o que constitui a principal característica das autoficções contemporâneas. Ao se situar entre duas práticas de escrita, a romanesca e a autobiográfica, a autoficção:

(...) coloca em causa uma prática de leitura, levanta a questão da presença do autor sobre seu livro, reinventa os protocolos nominal e modal, e se situa nesse sentido no cruzamento das escritas e das abordagens literárias. (DARRIEUSSECQ, citado em COLONNA, 2004, p. 241)

O autor imerso em seu fazer literário imprime pistas que indicam ao leitor que a obra é produto de um procedimento alcançado por intermédio do uso estético da linguagem. O autor-narrador, o pai, se refere ao filho como eterno, algo inalterável,

porém a consciência e a moral não são. O termo eterno remete a múltiplas reflexões, entre elas a da eternidade da relação pai e filho, que é imutável. Outra reflexão importante é a eternidade do tempo, em especial na concepção temporal do filho que devido à Síndrome de Down vive um presente constante, sem conceito de passado e futuro. Comenta que o pai, aguardava a chegada do filho e compõe para ele o poema, *O filho da primavera*; ao se deparar com a triste realidade, expõe o sentimento que a princípio não nutria pelo filho, “a mentira escarrada: um poema meloso para um filho retardado (...) os leitores devem ser poupados dessa baboseira toda” (TEZZA, 2012, p. 64).

Na obra, o autor-narrador afirma que o pai “Pela primeira vez, aos 34 anos, tem uma carteira de trabalho assinada e recebe um dinheiro fixo no final do mês”, Tezza nasceu em 1952 e ingressou na carreira de professor universitário em 1984, então com trinta e dois anos, o que é possível afirmar que o trecho é uma marca de ficcionalização da personagem em relação ao autor.

O pai e o filho precisam entrar na história da vida real, deixando para traz o universo fechado e imaginário em que vivem, no qual nem ele, nem o filho são capazes de se realizar. Como no ingresso dos dois médicos, trazendo o “pacote” na mão, “É uma entrada abrupta, até violenta” (TEZZA, 2012, p. 29). Tal pai, tal filho, dois enredos que andam paralelamente, repletos de decepções e sonhos, vivem o hoje, o presente, o agora e assim vão se construindo pelo poder do tempo. “O mundo tem dez metros de diâmetro e o tempo será sempre um presente absoluto, o pai descobrirá dez anos mais tarde” (2012, p. 130).

Na autoficção e em várias formas da escrita de si, a solidão gera o sentimento de ser livre e poder viver as fantasias, permite divagar sobre lutas, sonhos e desejos, tal qual no momento de isolamento do pai para elaborar suas obras

ficcionais. Um espaço único, indivisível, em que cada um, a seu modo e no seu tempo se encontram consigo mesmos: “Ele prefere esse refúgio, esse mergulho em suas próprias histórias, repetições de heróis e de figuras míticas da televisão, ao contato com outras crianças” (TEZZA, 2012, p. 191).

O conceito de autoficcionalidade presente na obra e a ficcionalidade de fatos expressa a verdade de quem a profere, a qual passa a ser a “verdade” de quem a recebe. Os dois lados sabem que há um jogo, que devido ao pacto autoficcional são aceitas por verdade no momento da leitura. “O inesgotável poder da mentira se sustenta sobre o invencível desejo de aceitá-la como verdade”, (TEZZA, 2012, p. 152).

A influência do filho na vida e na obra do pai lentamente vai tomando corpo na obra e deixa uma indagação no leitor sobre a sua veracidade. É fato, que a obra escrita a partir do filho rende-lhe muitas alegrias ao autor e foi elaborada de maneira diversa de outras de suas obras, com maior criatividade. Diante do questionamento da escola acerca dos escritos no verso dos desenhos de Felipe, o autor cita razões de compor uma obra com mecanismos diferentes dos que tem usado até então:

Um colega de escola levou pra casa, de presente, um desenho de Felipe, e no verso havia trechos cabeludos de *Aventuras provisórias*, palavrões escabrosos e uma cena de sexo. Desde então, ele confere cuidadoso as páginas que passa ao filho, não por ele, que não pode lê-las, mas pelos outros. Talvez fosse o caso de ele não escrever mais essas cenas, brinca o pai, quase a sério. (TEZZA, 2012, p. 197)

5.3 NARRADOR/AUTOR

A narrativa autobiográfica revela fatos a respeito do autor-narrador-protagonista, na qual ele expõe o que deseja tornar público. Em alguns casos, aponta os pontos positivos, com vista a obter melhor aceitação ou aprovação,

podendo omitir ocorrências que possam gerar desconforto. Em outros casos, pode revelar questões interiores que nem o autobiografado havia se dado conta.

Na obra *O filho eterno*, o autor revela o herói por meio de um olhar um tanto distanciado. Em que engendra uma estrutura textual de romance de introspecção, dinâmica e com esmero linguístico, que distanciou vida e obra, matizada por narrador em terceira pessoa que eventualmente se apresenta em primeira pessoa.

Os anseios profissionais e sociais e alguns fatos relatados apontam para biografia do autor, coerente com sua forma de ser e agir, traços que o definem. Uma comunhão, espécie de duplo inseparável entre autor e personagem, conforme confessa Tezza em seu site: "Sou um legítimo representante dos meus próprios personagens" (TEZZA, 2009). O autor-pessoa se inscreve como autor-narrador-personagem, se autoneomeia apenas pelo substantivo comum "o pai", se colocando num patamar generalizado, sem relação íntima entre ambos. A denominação de "pai" é expressa de forma alternada com o pronome na terceira pessoa subjetiva, "ele". O pai é revelado como incompleto e frustrado, com estrutura do inconsciente complexa, inclinado à resistência, como sendo sempre um errante, um hippie, um ilegal, um incapaz, um pretense escritor, alguém inacabado. Ao revelar pensamentos e reações, no desenrolar da história, demonstra inquietude, insegurança, revolta, dramaticidade, em algumas passagens até mesmo com certo desajuste emocional. Um Narciso que, ao mirar as águas que revelam a imagem do filho, assombra-se com as semelhanças. Ao enxergar-se, imagina que pode falsificar tudo, mudar a realidade, criar nova história. Vai sendo moldado, o eu como outro, um entre-lugar que vaga entre um eu-ele, ele-eu, eu-filho, filho-eu, verdade e linguagem. O desenvolvimento e a evolução do comportamento da personagem são

observados a cada episódio, por meio de um paralelo entre o homem, pai e escritor que só se vê por meio da literatura.

Apesar das diversidades, a personagem “o pai”, se mantém firme na ideia de ser escritor, entende que a literatura é “o único território livre” (TEZZA, 2011, p.29). Vive a literatura, como se ela fizesse parte dele, conforme o episódio policial da juventude, no qual utiliza o neologismo, que aglutina literatura e atado, ao dizer “alguém que tem a compreensão literária da vida e os sonhos de um humanismo universal; alguém literatado” (2011, p. 176).

A narrativa traz um delicado tema para sua recepção. No início dos anos 80, a Síndrome de Down era pouco conhecida e vista com muito desconforto. Receber um filho com Down era considerado fatalidade, caso análogo à vida do autor, Tezza. O que ele fez questão de confirmar a partir de informações sobre o filho Felipe, como nome, debilidade física, data de nascimento, a creche, escola e algumas clínicas.

Expresso por meio da interpenetração da fala do narrador, ente ficcional e da personagem-escritor, ente biográfico, que se revela por meio da voz do narrador-autor e do autor-personagem e desembarca no autor-narrador-personagem, com onisciência seletiva, o qual é personagem de si mesmo. Processo semelhante ao que Michel Foucault chamou de “ressemantização do sujeito pelo sujeito” (FOUCAULT, 2008, p. 173), como na passagem do *O filho eterno*:

No momento em que enfim se volta para a cama, não há mais ninguém no quarto – só ele, a mulher, a criança no colo dela. Ele não consegue olhar para o filho. Sim – a alma ainda está cabeceando atrás de uma solução, já que não pode voltar cinco minutos no tempo. Mas ninguém está condenado a ser o que é, ele descobre, como quem vê a pedra filosofal: eu não preciso deste filho, ele chegou a pensar, e o pensamento como que foi deixando-o novamente em pé, ainda que ele avançasse passo a passo trôpego para a sombra. Eu também não preciso desta mulher, ele

quase acrescenta, num diálogo mental sem interlocutor: como sempre, está sozinho. (TEZZA, 2012, p. 32)

Esse desdobramento do eu constitui um dos fundamentos da obra. A representação, de se fazer passar por outro, personagem em terceira pessoa, ele/o pai, é sutilmente apresentada na personagem, o filho, Felipe, que se conduz ao universo dos personagens dos desenhos infantis favoritos, como em: “o rosto se ilumina como o rosto de Dexter, um dos seus desenhos favoritos, e ele estala os dedos, franzindo a testa, personagem de si mesmo: – Hum! Boa Ideia!”, (TEZZA, 2012, p. 217).

A razão provável do desdobramento do eu, na narrativa de primeira para terceira pessoa, narrador-autor para narrador-personagem, se dá no fato do autor desaprovar as atitudes da personagem, o pai, em inúmeras passagens, mas em especial, diante do nascimento do filho portador de “Trissomia do Cromossomo 21”, Síndrome de Down, pelo fato como se desenvolveu essa relação, pai-filho, durante anos. Tal observação se faz devido aos relatos cruéis e ricos de detalhes de desprezo do pai pelo filho e devido à sua impotência diante da vida. A desaprovação com que o narrador-autor releva a personagem pai está presente em diversas passagens, das quais ele descreve a personagem com desdém e ironia, como no começo da obra, “Não: ele está em outra esfera da vida. Ele é um predestinado à literatura – alguém necessariamente superior, um ser para o qual as regras do jogo são outras” (TEZZA, 2012, p. 10). Podemos assim dizer que o narrador em terceira pessoa escarnece de suas personagens por meio da hibridização, como já citado, da autoironia, da autocrítica e da impiedade.

Há uma convergência entre o discurso do narrador em terceira pessoa e o discurso da personagem escritor em primeira, num jogo de se mostrar e se esconder, como é possível perceber em algumas passagens:

Há um descompasso nesse projeto supostamente pessoal, mas isso ele ainda não sabe, ao acaso de uma vida renitentemente provisória; a minha vida não começou ainda, ele gostava de dizer, como quem se defende da própria incompetência – tantos anos dedicados a... a o que mesmo? às letras, à poesia, à vida alternativa, à criação, a alguma coisa maior que ele não sabe o que é – tantos anos e nenhum resultado. (TEZZA, 2012, p.15)

Em alguns episódios, parece existir uma contratura entre a voz do narrador-autor e do autor-personagem, como é possível ver em: “a minha vida não começou ainda, ele gostava de dizer, como quem se defende da própria incompetência” (TEZZA, 2012, p. 15); “há algo incompatível entre mim e a poesia, ele se diz, defensivo” (2012, p.16), e/ou “só sou interessante se me transformo em escrita” (p. 194) A última passagem aqui destacada revela como a personagem do pai escritor diz ou pensa a respeito de si, demonstra que vive fora de um contexto e, como menciona Bakhtin, só se enxerga por meio da reflexão e da linguagem.

O autor assume que o narrador é ele mesmo, numa expressão mais integral do que em outros romances seus, que anteriormente deixavam visíveis os fatos ficcionais. Tezza expõe “Eu não podia simplesmente trocar os nomes, modificar cosmeticamente algumas informações e fingir que não tinha nada a ver com aquilo” (TEZZA, 2007), a afirmativa confirma a ideia de obra intimista confessional, demonstra seu envolvimento profundo, não só biográfico, mas humano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a produção literária contemporânea contempla uma multiplicidade de linguagem e formatos, por meio de uma narrativa híbrida, no qual o romance de introspecção tem estado amiúde presente. As comunicações midiáticas do século XXI são responsáveis por tal situação. Fato relevante devido a uma maior interação com o leitor, possibilitando o resgate do autor que deixa de ser ignorado e se torna público.

As histórias inspiradas na narração de fatos acerca de si têm se mostrado mais comuns, seja por conta de narcisismo, para atender às especulações sobre o privado, seja visando promover maior aproximação com o leitor.

Na literatura intimista ou introspectiva, o autor busca na criação literária o resgate em si mesmo. O homem observa a si e ao outro, um eu como outro, e se vê como representação. Um duplo fruto de uma cultura social, que determina a conduta humana e, por vezes, paralisa o indivíduo; porém permanece a vontade de ser livre diverso da sociedade que engessa. Razão que acrescida aos dramas da vida, provoca o desejo de resgatar o eu e anunciar a emancipação pessoal e social, então se expõe, mostra os pensamentos e ideias, por meio da escrita intimista.

Um processo contínuo de autoconhecimento, no qual recria experiências vividas através do desdobramento do eu, reconstruindo a si próprio por meio da subjetividade. Uma dialética que remete a conquista da liberdade individual, a responsabilidade e a subjetividade. Como no existencialismo que considera cada homem com um ser único e mestre dos seus atos e destino.

Na obra *O filho eterno*, o autor faz suas escolhas voltadas à essência do homem, que é responsável por suas opções, as quais influem no instante presente e futuro. Para Nietzsche, o homem em si está no mundo e pode ser definido pelo

universo que o cerca ou encontrar em si a sua essência, e assim definir sua identidade. A obra pode ser considerada uma atitude antropológica, estrutural e histórica, por se relacionar à problemática existencial, na qual a existência precede a essência, por parte da subjetividade. Um entendimento do homem por ele mesmo, na relação entre o pensamento – o sujeito – e seu objeto – o personagem.

A obra *O filho eterno* representa um momento singular da literatura brasileira contemporânea, ao levantar questões acerca da relação do pai com seu filho. O pai, um homem intelectual, que se revolta com a chegada de um filho portador da “Trissomia do Cromossomo 21”, ao ponto de preferir vê-lo morto. Fatores que refletem a fragilidade da situação devido à impotência diante do diagnóstico do filho que necessita de cuidados especiais, e que refletem a discriminação partindo do próprio progenitor que conjectura de como será o pensamento dos outros a respeito do filho.

O comportamento do pai suscita no leitor a análise de questões sobre o acolhimento dos portadores de Síndrome de Down.

Ao compor a narrativa, o escritor Cristovão Tezza apresenta familiares que se tornam personagens da narrativa e relata fatos, experiências e acontecimentos da vida familiar. Relatos expressos a partir de *flashes* da memória, enriquecidos de elementos estilísticos e estratégias narrativas. A obra é escrita no presente histórico que confere um aspecto de discurso literal.

O pacto ficcional se constrói a partir do elemento extratextual, verso da segunda folha de rosto da obra, junto aos dados internacionais de catalogação na fonte da obra, na qual adverte o leitor se tratar de romance. Cria um ambiente onde os episódios se desenvolvem e ganham significado. A construção é pautada em momentos dotados de tensão e suspense em encontros e reencontros; com

antecipação e projeções; falta de obviedade; subjetividade; final heroico e inusitado dos personagens e espaços vazios. Um leque de atributos que denotam a visão autoral de ação absoluta, com níveis diferentes de intensidade em uma estrutura própria do romance que instiga o leitor.

A gama de efeito estético se dá no envolvimento do autor e herói dentro e fora da vida familiar por ele criada, que é representado pela consciência da consciência do herói, no trabalho de elaboração, seleção, combinação das palavras e ideias que imprimem sentido à escrita. Descreve, inicialmente, o personagem “o pai” como um anti-herói com riqueza de desqualificação.

No fazer literário, o autor ao marcar a insensibilidade do narrador-objeto e não sujeito-autor toma por base um dos pressupostos de Bakhtin, a variação de sentido e significado que ultrapassa o discurso. A exposição do personagem é subentendida, a identificação do autor não é nominal, uma despersonalização da identidade por meio do pronome “ele” e do substantivo “o pai” que equipara o protagonista às demais personagens secundárias, colocando-a num patamar de pessoa comum. Em contrapartida, alguns personagens têm seu nome revelado, passíveis de serem entendidos como pessoas notáveis. Nomeia o filho por sua pureza, Dolores por representar o amor infantil e Christian, o “amigo” de Felipe, por seu desprendimento e complacência, e Juliana, a “namoradinha” de Felipe por sua sensibilidade e inocência. Pessoas especiais na acepção da palavra, que merecem destaque.

Na extensão fenomenológica remete às relações formais que envolvem inúmeros saberes que cercam o indivíduo e estão presentes na vida e nas sociedades, oriundos de episódios da vida, que refletem na práxis o que o constitui e o valor ético da ação.

A narrativa ultrapassa a exposição factual, emprega uma obra de cunho íntimo e confessional, por tanto subjetiva, centrada no eu. À medida que descreve a sua vida, no plano artístico, o autor busca se desnudar e se revelar. O motivo provável que leva o escritor a escrever sobre si é o reconhecimento de que a realidade íntima é problemática. Ao se voltar para si, o autor reorganiza os períodos de fragmentação da própria vida, na ânsia de encontrar nova coerência que dê sentido à sua existência. O mecanismo aponta para a busca do autoconhecimento, na análise de experiências vividas, como forma de alívio. Sabe que suas “confidências” expõem sua ideologia e sua visão de mundo. A interação e introspecção pessoal promovem uma redenção particular, na qual o enredo pressupõe uma espécie de "catarse". Um momento introspectivo de exame de consciência.

A estratégia narrativa produz um maior realismo ao enredo, o qual é construído por meio da mímese, que no ato ficcional remete a uma representação verossímil dos fatos, visando dar maior credibilidade à narrativa e automaticamente criar maior envolvimento do leitor.

As figuras arquetípicas do personagem “o pai” configuram o mito do escritor das sociedades etnográficas. Na criação desse mito há verdades contidas no texto, tanto aquelas verificáveis nos dados de sua biografia, mas provavelmente “verdades” representadas. Apresenta uma exposição confessional no campo artístico, no qual pondera, elabora, corta, compõe, sublima a verdade e/ou requinta o que tem para dizer. O que se mostra é uma face, a escolhida, necessariamente não a melhor, mas a que o autor julga necessário apresentar e que se perpetuará por meio de sua obra, no intuito de valorizar o conteúdo do trabalho.

O filho, apesar da síndrome, constrói paulatinamente a sua identidade e, inconscientemente promove o crescimento do pai e um processo de identificação entre ambos. A limitação do filho gera reflexão no pai, que passa a ver sua própria incapacidade e restrição. Com a convivência passa a enxergar o filho com olhar mais humanizado e afetivo, refina seus conceitos e desenvolve um amadurecimento tardio.

A obra apresenta o meio que o homem utiliza para entender a si mesmo, uma exploração subjetiva, voltada para a busca do autoconhecimento e da análise das experiências vividas enquanto sujeito. Ao escrever, o autor tem a oportunidade de refletir a respeito de acontecimentos pessoais de forma mais profunda. Assim, a obra engendrada, *O filho eterno*, é considerada marco na literatura brasileira, pela coragem e ousadia tanto na construção como na temática.

A analogia entre autor, narrador e personagem é evidente, pelos exemplos já citados, como às questões profissionais do personagem pai, os dados familiares, os quais definem a obra de narrativa intimista. Porém, mesmo com os relatos factuais eles não são suficientes para garantir plena veracidade dos fatos. Os relatos expõem pensamentos, por meio de fluxo de consciência, apresentados por narrador onisciente, não confiável. O caráter policultural da literatura contemporânea permite afirmar que tudo pode ser texto, assim o escritor ao se retratar o faz por meio de um mito de si mesmo, nem verdadeiro, nem falso, mas de alguém idealizado. O que requer muita criação e produção estética, a fim de tornar quase imperceptível o limiar de realidade e ficção.

O autor, em diversas entrevistas, confirma que escreveu o romance repleto de dados autobiográficos. O que leva a considerar a reflexão de Mikhail Bakhtin (1997) sobre a autobiografia como ato literário, estetizado, à medida que o autor objetiva o

seu eu e a sua vida num plano artístico e extrapola o relato dos fatos, daquilo que é, mas imprime aquilo que o eu quer ser. Assim, Tezza faz uma autoanálise, se aprova ou não, exerce maior autonomia sobre o julgamento e escreve como espera ser lido naquela obra, “uma criação autobiográfica”. Enfatizar algumas características, como um *cartum* de si mesmo. Dessa forma, se revela na sua representação da realidade como autor-personagem-narrador. O que leva a estabelecer a obra como narrativa híbrida entre o referencial e o ficcional, onde se impõe uma abordagem autobiográfica e ao mesmo tempo, romanesca, descompromissado do pacto autobiográfico, e, nos coloca a refletir a qual gênero ela se enquadra.

É possível afirmar que a obra extrapola o gênero autobiográfico, devido alguns aspectos descritos por Lejeune para autobiografia não serem plenamente atendidos. Falta de comprometimento com o pacto autobiográfico de veracidade, devido à autobiografia vir entremeada por técnicas estilísticas e estratégias narrativas que pressupõe maior subjetividade; emprega dramaticidade; jogos de palavras e apresenta poucos elementos documentais; a narrativa se fundamenta na memória subjetiva. Sugere a noção de autoficção, aqui entendida como uma expressão textual descomprometida com a verdade literal, mas expressa pela noção de sujeito. O sujeito representado na autoficção diverge daquele da autobiografia, pois deixou de ser linear passando a ser multifacetado e ambíguo, se voltando à fenomenologia bem mais que à ontológica.

Doubrovsky, como já vimos, defende o termo autoficção para as narrativas híbridas, uma variante da autobiografia, como seu romance *Fils* (1977), demonstra ser possível escrever um romance em terceira pessoa, no qual o autor é reconhecido pelos elementos intratextuais em que mistura autobiografia e ficção, citado no capítulo 2.3, Autoficção, desse estudo acadêmico. Posicionamento

diverso dos estudos sobre a autobiografia ao colocar em xeque os espaços deixados em branco no quadro desenhado para explicar a autobiografia de Philippe Lejeune em *Le pacte autobiographique* (1975).

Pensamos ser relevante a tendência e a discussão da autoficção nos romances contemporâneos, que requer constantes adaptações; aproximam autor, obra e leitor; estão em consonância com o mundo midiático contemporâneo; permitem uma expressão democrática e, em especial, atendem os princípios da literatura devido à produção estética.

Parece incontestável o resgate do autor da contemporaneidade, engloba sua história, como trajetória, especificidades no processo de criação literária e sua sensibilidade. Fatores que descrevem a suscetibilidade do autor e, ao mesmo tempo, requer conhecimentos preliminares dos leitores para identificar o que se apresenta. Dessa forma a obra é composta não apenas por seu escritor, mas pela participação efetiva do leitor. Como por exemplo, *O filho eterno* os atos autobiografados são impostos com rigor, em vários episódios e confirmados inúmeras vezes, mas sempre de forma velada. O envolvimento do leitor, a partir de seus conhecimentos preliminares, colabora para envolvê-lo e satisfazer suas emoções.

Os estudos de Gasparini e Colonna se somam ao considerar a autoficção uma prática aparentada à autobiografia, em que a obra *O filho eterno* se enquadra. Para Colonna faz parte da autobiografia, na qual chama de autoficção biográfica. Gasparini atribui a autoficção a uma narrativa que se inscreve por meio da autobiografia e do romance, como parte das escritas de si, a qual prefere chamar de psiconarração. As nomenclaturas como autoficção biográfica e psiconarração nos parecem pouco relevantes na concepção estética.

Preferimos apontar a obra como um arquigênero da autobiografia, um novo modelo de escrita, tendo por base uma das declarações de Colonna, a descrita na página 74 deste trabalho, de que o autor brasileiro inscreve algo maior e mais desafiador. O que entendemos como um estilo mais próximo à visão de Rocha, mencionado no capítulo sobre Autoficção, nos remete ao existencialismo da filosofia de Nietzsche.

O que parece estar em consonância com o pensamento de Cristovão Tezza que, em uma conversa informal no auditório da Universidade Federal do Paraná, afirma que não se trata de autoficção e que “Cabe ao leitor, na leitura da obra, definir a que estilo a obra se enquadra, diante das pistas deixadas pelo autor”.

Fazendo uma reflexão acerca do que foi estudado neste trabalho, nas áreas teórica e filosófica, Lejeune, Doubrobsky, Nietzsche, Bakhtin e voltando ao estudo da obra, parece seguro afirmar que a obra se volta para o existencialismo, no qual viver é uma questão estratégica que se inscreve e se reinscreve a cada instante. Um encontrar-se e perder-se de si mesmo na representação que nos cabe no mundo. De fato, o mundo só é aquilo que o “eu” toma para si.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesk Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

AVILLA, Richard. **Uma perspectiva semiótica em O Corvo, de Edgar Allan Poe**. Disponível em: http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/2010/Lingua_Portuguesa/artigo/ocorvo_artigo.pdf. Acesso em: 20 de Dez. de 2016.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A filosofia do ato**. Trad. Cristovão Tezza. University of Texas Press, 1993. Disponível em: <https://petletrasufsc.files.wordpress.com/2016/10/bakhtin-para-uma-filosofia-do-ato.pdf> Acesso em: 03 de jan. de 2017.

_____. **A imaginação dialógica**. Ensaio Formas de tempo e do cronotopo no romance. Trad. Caryl Emerson, Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e ambivalência**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. **Modernidade líquida**. Trad. Plínio Augusto de S. Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **O mal-estar da Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Edição especial. São Paulo: Saraiva de Bolso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BENVENUTO, Bice. **Era uma vez: o bebê na teoria lacaniana**. Trad. Bernard Burgoyne: Mary Sullivan (Org.). Diálogos Klein-Lacan. 1º edição. São Paulo: Via Lettera, 2001.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. Trad. Luciano de Jesus. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANCLINI, Nestor García. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

COETZEE, J. M. **Cenas da vida na província – Trilogia**. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves. São Paulo. Companhia da Letras, 2010.

COLONNA, Vincent. **L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature**. Disponível em: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document> . Acesso em 12 out. 2016.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense, 2003.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: Uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Eugenio, Fernanda. **Hedonismo competente. Antropologia de urbanos afetos**. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGAS/MN, 2006.

FOGAÇA, Zaqueu. **Cristovão Tezza e o espírito da prosa de “O professor”**. Disponível em: <http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/56995> Acesso em: 15 de Jan. 2017.

GALERA, Daniel. **Superando a autoficção**. Jornal O Globo, segundo caderno. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/superando-autoficcao-7410285>. Acesso em 18 de out. de 2016.

GALLE, Helmut. **O gênero autobiográfico: possibilidade(s), particularidades e interfaces**. Tese (Livre Docência) – Departamento de Letras Modernas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GASPARINI, Philippe. **Autofiction – Une aventure du langage**. Paris: Seuil, 2008.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Discurso da narrativa: ensaio de método**. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.

GUMBRECHET, H. U. & ROCHA, J. C. (orgs.) **Máscaras da mímesis: a obra de Luiz Costa Lima**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**, tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996a.

_____. **O fictício e o imaginário. Perspectiva da antropologia literária**. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996b.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio**. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 2006.

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

LACAN, Jacques. **O estágio do espelho como formador da função do eu**. Trad. V. Ribeiro. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1998.

_____. **O simbólico, o imaginário e o real. Nomes-do-Pai**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Trad. Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MARMELO, Jorge. **De olhos nos olhos com Cristovão Tezza – Entrevista**, 2008. Disponível em <http://ipsilon.publico.pt/livros/entrevista.aspx?id=217218> Acesso 15 dez. 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A gaia ciência**. Trad. Paulo Cesar Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

RESENDE, Beatriz. **O contemporâneo**. Casa da Palavra. Rio de Janeiro, 2008.

Revista Amalgama. **Tezza além dos prêmios**. Disponível: <http://www.revistaamalgama.com.br/04/2011/tezza-alem-dos-premios/> Acesso em: 06 Jan. 2017.

Revista Entrelinha. **O romancista do Paraná**. Curitiba, n. 20, abr. 2006. Disponível: <http://entreduasistas.blogspot.com/2007/10/o-romancista-do-paran.html> Acesso em 15 de setembro 2016.

Revista Letras de Hoje, no volume organizado pelas professoras Sissa Jacoby e Anna Caballé, Porto Alegre, v.48, n.4, 2013.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa** – a configuração do tempo na narrativa de ficção. V. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROCHA, Polyanna. **Ver o semelhante: mimesis, representação e autoficção**. Defendida, em 2014. Com 185 páginas. Grau de Doutor em Artes visuais. Universidade de Brasília. Brasília, 16 de dezembro de 2015.

SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Cia. Letras, 2003.

_____. **Cultura e imperialismo**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo. Companhia da Letras, 1995.

SANTIAGO, Silviano. **Meditação sobre o ofício de criar**. Aletria, Belo Horizonte, 2008.

_____. O cosmopolitismo do pobre. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SARAMAGO, Victoria. **O filho eterno, o duplo do pai e o filho e a ficção de Cristóvão Tezza. São Paulo**. Realizações, Editoras, Livrarias e Distribuidoras Ltda, 2013.

SEARLE, John. **Mente, linguagem e sociedade: filosofia no mundo real**. Tradução: F Rangel. Rio de Janeiro: Rocco (2000).

SOUZA, Eneida. **Notas sobre a crítica biográfica**. In: _____. Crítica Cult. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TEZZA, Cristóvão. **Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin**. In: FARACO et al. Uma introdução a Bakhtin. Curitiba: Hatier, 1988.

_____; FARACO. **Sobre o autor e o herói: um roteiro de leitura**. Diálogos com Bakhtin. Curitiba. UFPR, 2001.

_____. **Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro. Rocco, 2003.

_____; FARACO, C. A. **Sobre a autoridade poética**. Vinte ensaios sobre Bakhtin. Petrópolis: Vozes, 2006.

_____. **O filho eterno**. São Paulo. Ed. Record, 2007.

_____. **Literatura e biografia**. XI Congresso Internacional da Abralic. São Paulo, USP, 2008.

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

VATTIMO, Gianni. **A sociedade transparente**. Trad. Hossein Shooja: Isabel Santos. Lisboa. Ed. Relógio D'Água. 1992.

VILAIN, Philippe. **L'autofiction en théorie**. Luciana Hidalgo. Disponível em www.scielo.br/pdf/alea/v15n1/a14v15n1.pdf. Acesso 02/11/2016.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Trad. Denise Botmann. Cosac Nafy, 2011.