

As vidas paralelas de *O filho eterno* e do *Espírito da prosa* de Cristovão Tezza

Milena Magalhães (UNIR)

Resumo

Neste trabalho, ao perscrutar a reiteração dos acontecimentos em *O filho eterno*, de 2007, e *O espírito da prosa*: uma autobiografia literária, publicado em 2012, ambos do escritor Cristovão Tezza, reflete-se sobre a tensão entre realidade e representação e também sobre a noção de verdade que sempre acompanham a “contenda” autobiográfica. O fato de um ter sido considerado um romance autobiográfico e o outro denominar-se uma autobiografia literária possibilita uma leitura comparativa entre eles especificando a questão do nome próprio - e mesmo da posição do eu - como o que engendram a difícil delimitação dos gêneros ditos autobiográficos. Para realizar esta leitura, firma-se nas reflexões de Jacques Derrida acerca dos traços autobiográficos, utilizando-se, porém, da imagem de Roland Barthes, ao referir-se a Marcel Proust, de que “não é a vida que informa a obra, é a obra que irradia, explode na vida”.

Palavras-chave: Romance contemporâneo; Autobiografia; Cristovão Tezza.

Résumé

En analysant, dans ce travail, la répétition des faits observés dans *O filho eterno*, de 2007 et *O espírito da prosa*, publié en 2012, tous deux de l'écrivain Cristovão Tezza, on se prend à réfléchir sur la tension entre réalité et représentation, mais également sur la notion de vérité qui accompagnent toujours la “dispute” autobiographique. Le fait que l'un ait été considéré comme roman autobiographique et que l'autre se proclame autobiographie littéraire rend possible une lecture comparative en spécifiant la question du nom propre - et même la position du “je” - comme étant ce qui engendre la difficulté de délimiter les genres dits autobiographiques. Afin de réaliser cette lecture, on s'ancrera sur les réflexions de Jacques Derrida sur les traits autobiographiques, tout en utilisant l'image de Roland Barthes qui nous dit, faisant référence à Marcel Proust, “ce n'est pas la vie qui informe l'œuvre, c'est l'œuvre qui irradie, explose dans la vie”.

Mots-clés: Roman contemporain ; Autobiographie ; Cristovão Tezza.

1. O retorno

Pode parecer uma via fácil falar, ainda, sobre *O filho eterno*, livro de Cristovão Tezza que, lançado em 2007, produziu um pequeno alvoroço no mundo das Letras; alvoroço não tão comum nos estudos literários nacionais, cujo cenário raramente produz um livro que chama a atenção de toda a comunidade. Essa via tenta afastar-se da armadilha da reiteração investigando o lugar dessa obra em relação à problemática do texto autobiográfico no discurso crítico contemporâneo, levando em conta a posição que o escritor passou a ocupar após a sua publicação.

E que posição seria esta? Cristovão Tezza adquiriu um alibi que todo “sucesso momentâneo” produz. E com ele firmou a posição de escritor. Posição alcançada por um livro que, ironicamente, está ao mesmo tempo dentro e fora do gênero literário. Essa hesitação pode ser mais bem percebida, agora, com a publicação de *O espírito da prosa*: uma autobiografia literária, ensaio de sua autoria, lançado em 2012, que ao refletir sobre a sua condição de escritor, numa espécie de romance de formação, reconstitui cenas de vida que já apareciam em seus romances. Com essa estratégia narrativa, coloca o seu leitor numa posição de busca de autenticidade, de verdades antes apenas prefiguradas por indícios que davam como certa a relação vida e obra que havia em sua produção literária. É para verificar o que muda, se muda, com esse suplemento de ensaio que ainda se deve falar do acontecimento que foi a publicação de *O filho eterno*.

Por mais que estudos críticos demarquem a relação inexata que há entre ficção e autobiografia, um dos “hábitos” que leva o leitor aos textos biográficos de escritores é a vontade de saber o quanto da sua vida há na obra. Há uma ânsia de *contraprovas* que comprove a validade das provas que parecem estar ali.

2. O ensaio – ou uma autobiografia literária

O aparecimento de um texto autobiográfico constitui um “perigoso suplemento” na produção literária de um escritor, que pode levar tanto à crítica biográfica, ingênua e tendenciosa

em suas relações meramente relacionais, quanto a uma prática de leitura que efetiva uma busca na e pela obra. Foi este o feito de Roland Barthes, ele mesmo obsedado pelas formas impuras das escritas de si, ao inverter o “hábito” perante a obra *monumental* de Proust:

Habitualmente, consideramos que a vida de um escritor deve nos informar sobre sua obra; queremos encontrar uma espécie de causalidade entre as aventuras vividas e os episódios narrados, como se umas produzissem as outras; acreditamos que o trabalho do biógrafo autentica a obra, e esta nos parece mais “verdadeira” se nos mostram que foi vivida, tão tenaz é o nosso preconceito de que a arte, no fundo, é ilusão, e de que, sempre que possível, é preciso lastreá-la com um pouco de realidade, um pouco de contingência. Ora, a vida de Proust obriga-nos a inverter esse preconceito; não é a vida de Proust que encontramos em sua obra, *é sua obra que encontramos na vida de Proust*.¹

Essa pequena inversão aponta para uma questão fundamental: as vidas que surgem em um e outro registro ganham existência na escrita, através da escrita, de modo que, ainda segundo Barthes, “não é a vida que informa a obra, é a obra que irradia, explode na vida e nela dispersa os mil fragmentos que parecem preexistir-lhe”². O mote, se há um, tanto em *O filho eterno* quanto em *O espírito da prosa*, é justamente essa irradiação da obra na vida do escritor, seja ele o narrador do romance ou o autor do ensaio. Como é dito por diversas vezes na autobiografia literária, existia um escritor *antes* da obra. E se as “vidas paralelas”³ de Tezza encontram-se nos dois livros é para mostrar essa intrusão. Em larga medida, apesar de comentar de forma direta sobre o seu romance autobiográfico apenas duas vezes, ele acaba por disseminar provas; no entanto, apagando outras. E o faz, como já dito, pela reiteração de acontecimentos que, estando em *O filho eterno*, se encontram também em *O espírito da prosa*.

O fato é que, *casualmente* ou não (isso só podemos entrever), Tezza duplica cenas de vida nos dois livros. A forma de ensaio, ele admite, extrai “todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta de verdade”⁴. É esse pressuposto de intencionalidade de verdade, de certo modo, define a pertença ao gênero, dando-nos a impressão de que Tezza se aproxima, ainda mais, do vivido, lastreando seu corpus de “um pouco de realidade, um pouco de contingência”. Não custa lembrar que o ensaio pertence muito mais ao território da interpretação do que da relação direta com o vivido, ainda que possamos admitir que exista, nele, uma diminuição na distância da verdade.

1. BARTHES, Roland. *Inéditos*. Vol. 2: Crítica, 2004, p. 172.
2. *Ibidem*, p. 173.
3. Título do texto de Roland Barthes de onde se extraíram as citações anteriores.
4. TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, 2012, p. 15.

5. BERARDINELLI, Alfonso. *A forma do ensaio*, 2011, p. 25.
6. TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*, 2007, p. 31.
7. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 237.

Como afirma Barthes, há uma responsabilidade da forma. E Tezza a assume a partir de uma reflexão a contrapelo acerca do seu fazer literário. O ensaio é um gênero indócil. E ao mesmo tempo sofisticado. Esta definição de Alfonso Berardinelli⁵ cabe bem para definir a autobiografia literária de Tezza. Neste ensaio, “aventura pessoal”, “texto pessoal de formação”, “memorial”, ele é também um outro, embora o próprio gênero o obrigue a aproximar-se da sua pessoa. De onde fala, quando fala, trata-se de um escritor “consagrado”, senão maravilhado, espantado com a possibilidade de poder sobreviver na condição de escritor. Essa condição, e um niilismo mal disfarçado, lançam-no numa diátribe impiedosa sobre a sua formação e sobre as grandes diretrizes da literatura do seu tempo, apontando referências difusas não de seus contemporâneos, mas de autores da tradição brasileira e estrangeira. Esse gesto de apagamento de qualquer filiação a autores contemporâneos a ele isola-o numa comunidade em que se destacam apenas o seu guru no plano “real” e o teórico Mikhail Bakhtin no plano “textual”. Do seu lado, apenas o querer-fazer literatura e, do outro, aquilo que lhe impedia, como as marcas ideológicas de seu tempo.

A nomeação de ensaio é dada por mim. Poderia também chamar de comentário. De modo autoexplicativo, no livro, a definição é outra: “uma autobiografia literária”. Há, portanto, sob o título, o estabelecimento do contrato, ou do pacto de leitura, como queria Philippe Lejeune. Feito o pacto, estabelecido o contrato, o autor Tezza pode afirmar: “Nessa tentativa de mergulhar no espírito da prosa, vou falar de mim mesmo, um pouco da minha geração e outro tanto da literatura que me formou e daquela que hoje me interessa”⁶.

Interessante é que o gesto de dar um subtítulo ao livro é mais do que uma indicação de gênero; é uma filiação a um gênero incerto, anfíbio, pois a junção das duas palavras não infere um sentido tão claro como parece inicialmente. Envolvido em um protocolo de leitura, a autobiografia, em sua gênese, conota as ideias de referencialidade, verdade, exatidão, anteriores e exteriores. Ideias que o termo “literatura”, que lhe acompanha, tende a afastar. Sendo assim, o que seria uma autobiografia literária? Poderia ser definida apenas pela citação anterior? Um pouco do escritor, um pouco da sua geração e um tanto sobre a sua literatura? Um “princípio de contaminação, uma lei de impureza, uma economia do *parasita*”⁷, na lei do gênero, parece principiar-se nessa formulação. Por essa lógica, o acréscimo ao termo autobiografia daria mais sentido à inversão proposta por Roland Barthes: a inserção da obra na vida.

Acostumamo-nos a manter a vida, o mundo, a certa distância da literatura, devido a uma espécie de trauma jamais superado dos primórdios da crítica biográfica e sociológica, em-

bora possamos dizer que, atualmente, o acento predominante da crítica diz respeito a relações contextuais que, muitas vezes, envolvem muito mais as condições de produção do autor do que a obra propriamente dita. Porém, isso não ocorre no campo da crítica sobre o gênero autobiográfico, que, embora tenha ganhado ênfase a partir da ideia de pacto autobiográfico firmado entre autor e leitor, proposta por Philippe Lejeune, experimenta desde então novas formas de relação entre fato e ficção, resguardando-se o direito de manter a tensão que há entre um e outra, sem necessariamente buscar uma resolução que defina para que lado pende a balança. A lei do gênero autobiográfico por excelência, a que impõe a convergência entre autor-narrador- personagem, transformando-os em um único ser, foi questionada por críticas que mostram o jogo de forças que se estabelece com o nome próprio do escritor, do autor, que não é um nome dentre outros.

Ora, o nome próprio não pode ser um gesto anterior e exterior à linguagem, pois guarda relação com a propriedade, o impróprio, a apropriação, a expropriação⁸, que têm lugar no próprio corpo da narrativa, de modo que o espaço autobiográfico também põe em jogo a propriedade, pois é o lugar não da verdade (como Lejeune impunha como obrigação do autor para com o leitor), mas de encenar a questão da verdade. A propriedade – seja de uma pessoa, de um texto – não vem antes de se questionar o que é próprio e a sua relação com a impropriedade. A assertiva de que aquele que escreve uma autobiografia deve constituir, indicar, o nome como parte do pacto autobiográfico já demonstra que há troca e dom na apropriação do nome – e isso não escapa a certa violência; é preciso lutar para possuir as “honras do nome”, e essa luta se trava também nos textos e, talvez, sobretudo, naqueles que engendram o gesto autobiográfico. Como o faz Cristovão Tezza, que logo na primeira página de sua autobiografia literária afirma sua posição de *romancista* e, mais adiante, de prosador: “... acrescentem-se aí alguns anos de prática, livros de ficção publicados (...), dois ou três sucessos momentâneos (na escala brasileira), e nasce uma certa sensação de que sou *romancista*, o que é um lugar marcado em geral no mau sentido, se estamos no Brasil, mas que, somando tudo, confere uma certa ilusão de autoridade”.⁹ Apesar da aparência de desconforto, é a partir dessa condição que pode escrever do modo como escreve. É uma inscrição. Entretanto esta é uma condição atribuída pelo processo de escrita. Aqui, ensaísta, ali, romancista; antes, professor. Posições que dão autoridade. Um nome que não é qualquer nome.

A busca de pureza do nome próprio, de saber exatamente qual o lugar ocupado pelo sujeito que profere “eu”, engendra a divisão dos vários gêneros ditos autobiográficos (autoficção, romance autobiográfico, autobiografia), sendo que cada um

8. DERRIDA, Jacques. *Glas*, 1974. E também em *Éperons. Les styles de Nietzsche*, 1978.

9. TEZZA, Cristovão, op. cit., p. 9.

10. Cf. *Petit Robert*, 2007, p. 2048.
11. DERRIDA, Jacques. *Glas*, 1974, p. 13.
12. DERRIDA, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*, 2003.
13. TAYLOR, Mark C. *Errance: Lecture de Jacques Derrida. Un essai d'athéologie pos-moderne*, 1985, p. 74. Tradução minha.
14. TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*, 2007, p. 15.

desses termos passa pela concessão de *graus* de ficcionalidade. Visto por esse lado, o sentido de “próprio” em francês é bem adequado, pois, além de designar “o que pertence de uma maneira exclusiva ou particular a uma pessoa, uma coisa, um grupo”, quer dizer também, dentre suas acepções, limpo, cuidado, impecável¹⁰. Derrida, na leitura que fez de Jean Genet, afirma que “Dar um nome é sempre, como todo ato de nascimento, sublimar uma singularidade e indicá-la, entregá-la à polícia”¹¹. É como um à mercê desde sempre às leis. Ter um nome próprio é estar, de certo modo, sujeito à lei do gênero, cuja performance não se despreza de certa generalidade para tirar daí a sua força; mas é ao mesmo tempo a chance de exceder a toda lei¹²; de ultrapassar a relação da autobiografia com o romance autobiográfico, a autoficção, o ensaio, e outros, enxertando-se uns nos outros em um só corpo de texto.

Os compartimentos vêm tão-somente da crença de que é possível *limpar* o terreno, não *temer a polícia*, se os mandamentos da lei são seguidos à risca. Em suma, o sujeito deveria chegar “limpo” na hora do testemunho, da confissão. Também questionando essa linha que aprisiona tanto o gênero literário quanto o autobiográfico, Mark Taylor, numa leitura sobre Derrida, lembra que “em uma perspectiva monoteísta, ser é ser uno. Para ser uno, o sujeito não pode errar e deve permanecer sempre limpo. Seguindo o caminho reto e justo, o sujeito espera ganhar sua posse mais preciosa: ele mesmo”¹³. Instituíram-se a exigência de estabilidade e homogeneidade da instância narrativa, o pacto autobiográfico, a continuidade narrativa, a ordem cronológica; funções perfeitamente adequadas à concepção tradicional de autobiografia que se sustenta na concepção de que o ser que escreve tanto seguiu como continuará seguindo o “caminho reto e justo”. Entretanto, como já dito, o jogo de forças do qual participa o nome próprio não se rende a essas determinações; ao contrário, passa por todas essas determinações para enfraquecê-las, revelando suas contradições.

É o que se vê, agora, na comparação entre os dois textos de Tezza, em que um discurso é espelho do outro, no que um tem de alusivo e o outro de explicativo:

O romance juvenil lançado nacionalmente vai se encerrar na primeira edição, para todo o sempre, depois de uma rusga idiota com o editor de São Paulo, daqui a alguns meses. “É preciso cortar esse parágrafo na segunda edição *porque as professorinhas do interior estão reclamando*”¹⁴. Meu circo teve vida curta [o livro *Gran Circo*]. ... A festa acabou com uma rusga teimosa que era um sinal dos tempos e que afinal não foi tão edificante para o autor como eu gostaria de imaginar. Caio Graco [o editor] me mandou o xerox de uma página do livro em que havia, assinalada com lápis vermelho, uma cena de sexo (não exatamente:

um beijo e alguns amassos entre Juliano e a namorada, tudo muito casto e simplório), e o pedido: “Vamos cortar este trecho para a segunda edição *porque as professorinhas do interior estão reclamando*” (grifo meu).¹⁵

Para entender essa proximidade de linguagem entre os livros, é preciso considerar as características dos seus romances, que podem ser abrangidas por um termo, explicitado por ele em *O espírito da prosa*: realismo. Não se trata do realismo *tout court*, mas de um realismo que passa pelas instâncias do sujeito, e não do meio. Partindo do ponto de vista das personagens, o desencanto com o mundo impede qualquer traço de poeticidade no discurso, que se mostra limpo de invenção formal, de experimentalismo. O modo de representação segue de perto os sentimentos, os dilemas, das personagens, de modo que o mundo que se *põe em pé* é o da personagem, e não qualquer mundo. Se os dois trechos ocupam o mesmo tipo de registro impessoal, deve-se ao fato de estarem marcados pela pessoalidade dos narradores, que tanto em um como em outro livro relatam o mundo que veem sob seus pontos de vista. Fatos arquitetados pelas ideias. Daí, a recorrência em seus livros de mais de um mundo, ou de uma vida, num sistema de mais de uma história contada, como ocorre em *O filho eterno*. Como o ponto de vista é da personagem, podem-se sondar diferentes tempos e espaços que justificam e autenticam suas ações.

Essa forma de representação do real configura-se como um valor defendido pelo autor. Ao iniciar uma das seções da autobiografia literária com a frase “Isso me leva a um conceito-chave da minha vida literária: realismo”, marca a sua diferença: “... Podemos dizer que todo texto prosaico se articula sobre um *duplo princípio de realidade e de construção de realidade*, e narrador nenhum pode fingir que não está ali, entre dois mundos”¹⁶. E essa diferença mostra-se fundamental para os impasses surgidos em sua formação e os modos como ele buscou resolvê-los pela constatação da existência de dois mundos.

A impessoalidade marca a sujeira, a contaminação, das cenas de confissão que compõem os dois livros. Como o terreno não está mais *limpo*, se é que alguma vez esteve, resta *temer a polícia* que, de agora em diante, tem a prova das vidas que correm em seus romances, autoproclamados ou não autobiográficos. E o acúmulo de parênteses em *O espírito da prosa* colocados para explicar pontos que o escritor julga que podem ser julgados polêmicos é a prova desse temor. Por outro lado, é de se perguntar, a partir dos dois trechos citados¹⁷, quem pode estabelecer as diferenças entre eles, delimitar o regime dos enunciados, apontando os gêneros a que pertencem. Derrida, ao comentar *La folie du jour*, de Maurice Blanchot, diz:

15. TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa*, 2012, p. 181.

16. Pouco antes, ele afirmara: “Desconsidera-se igualmente, o impulso mimético de representação (moral, fotográfica, panorâmica, íntima, psicológica), que é parte fundamental e inseparável de todo texto literário, de Homero até hoje, e a concomitante arquitetura de tempo e de espaço, a ‘razão do olhar’, que é valor indissociável de toda enunciação literária em prosa”. TEZZA, Cristovão, *ibidem*, p. 111.

17. Detenho-me nestes trechos, mas há muitos outros que coincidem nos dois livros.

18. DERRIDA, Jacques. *Parages*, 1986, p. 245.
19. BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*, 1997, p. 101.
20. TEZZA, Cristovão, op. cit., p. 39.
21. *Ibidem*.

Um texto não saberia *pertencer* a um só gênero. Todo texto *participa* de um ou vários gêneros, não existe texto sem gênero, sempre há gênero e gêneros, mas essa participação nunca é uma pertença. E isso não devido a um transbordamento de riqueza ou de produtividade livre, anárquica e inclassificável, mas devido ao *traço* de participação, do efeito do código e da marca genérica. Delimitando um gênero, um texto se distingue dele.¹⁸

Esse transbordamento que aborta a delimitação, mesmo quando ditada, tem a ver com a própria condição dos textos, pois, ainda segundo Derrida, a delimitação é da ordem das “questões práticas”, tanto no que diz respeito à técnica quanto à ética. Evidentemente, a questão de quem tem o direito de especificar um gênero não é qualquer questão, pois ao escolher, institucionalmente, oficialmente (escolha do autor, do editor, dos dois), se um texto pertence a um gênero ou a outro escolhe-se também a sua posição, o modo como se dará a sua recepção. Isso pôde ser visto claramente no “caso” d’*O filho eterno*.

Entretanto isso não escamoteia o fato de que, embora existam as convenções (por exemplo, as de publicação e de catalogação), sempre haverá um grau de indecidibilidade na pertença. É um *não-caber das formas*, para utilizar o pensamento de Mikhail Bakhtin, quando se refere à obra de Dostoiévski, apontando a impossibilidade da “unidade orgânica” que, para ele, “fundamenta o discurso biográfico”¹⁹. Essa concepção não é estranha a Tezza, afinal Bakhtin é apontado, por ele, como a sua “referência essencial”. E é o que, em outro momento, ele explicita quando afirma que a “literatura não se reduz à confissão ... e nem à ciência, embora uma coisa e outra estejam quase sempre presentes em praticamente tudo que se escreve – o impulso de falar de si mesmo e o impulso de dizer a verdade”. Para reiterar sua concepção, como Bakhtin, ele considera a literatura como um “fato da cultura humana, um objeto contingente, ao sabor da história e dos valores de seu tempo”²⁰.

Alijada a possibilidade de “unidade orgânica”, de falar de si mesmo e de dizer a verdade, sem haver o “entulho inacreditável de intermediários agressivos entre os olhos ... e o que está [diante do escritor]”²¹, resta pensar no fato de que os traços autobiográficos de Tezza estão enxertados no literário (como se vê em seus romances, especificamente em *O filho eterno*, e também no seu ensaio sobre a condição do escritor), o que devolve à literatura a sua potência, no sentido de que seria na / pela literatura, e não fora dela, que o leitor, ou o autor, seria privado do poder de delimitar o gênero. Ainda segundo Derrida, a “potência própria da literatura” seria a de nos dar a chance de lê-la nos privando do poder da escolha. Essa privação seria também o dom (“genial e generoso”) “de retirar ou denegar o poder e o direito de decidir, de decidir entre realida-

de e ficção, testemunho e invenção, efetividade e fantasma, fantasma do acontecimento e acontecimento do fantasma etc.”²². Sendo assim, a pergunta de quem tem o direito de distinguir remeteria sempre a uma aporia: quando há testemunho, há em contrapartida a possibilidade da ficção. Ora, a aporia levaria a autobiografia ao *quase* literário, bem como a literatura ao *quase* testemunho. E esta é a cena de *O filho eterno*.

3. O romance – ou uma autobiografia literária

As duas epígrafes de *O filho eterno* colocam-nos antecipadamente no âmago das questões discutidas até aqui. Uma é do escritor Thomas Bernhard e a outra do filósofo Kierkegaard. A primeira refere-se ao valor da verdade no querer-dizer (“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”). Apoiado no que parece ser uma condição da escrita, antes mesmo que o livro tenha início, o valor de verdade é posto à prova através de uma epígrafe que aponta a possibilidade e a impossibilidade desse registro. O movimento singular, em larga medida, indica a realização de um acontecimento. E essa concepção está registrada em *O espírito da prosa*: “Estamos condenados à nossa experiência, que não se redime. ... A evocação tem de criar o seu próprio sentido, que é um novo acontecimento – é o instante presente redivivo, um evento inédito que nasce sobre as ruínas do passado. Às vezes nos esquecemos deste dado simples: *o ato de escrever é um evento, não uma reprodução*” (grifo do autor)²³.

Em muitos dos seus sentidos, as ruínas não são o que vem depois, mas preexistem à obra, já estando em movimento no momento mesmo em que a obra começa. Perguntar sobre as ruínas, sua localização, seria o mesmo que perguntar sobre a obra, é o que afirma Derrida: “Na origem, houve a ruína. Na origem ocorre a ruína, ela é o que lhe acontece antes, à origem”²⁴. A ruína, assim como a cinza, é um sinal dela mesma e também do outro que está ali ocupando o seu lugar. Como Derrida diz sobre a cinza, a ruína não está aqui, mas aqui há ruína. Os sentidos de ruína aproximam-se dos de cinza. É já uma “memória de si” como um espectro.

A representação, nesse caso, não passaria pela reprodução; ao contrário, serviria para demonstrar a sua impossibilidade. Seja qual for o gênero, há uma restância. Aquilo que escapa.

22. DERRIDA, Jacques. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Les secrets de l'archive, 2003, p. 58. Tradução minha.

23. TEZZA, Cristovão, op. cit., p. 40

24. DERRIDA, Jacques. *Mémoires d'aveugle*. L'autoportrait et autres ruines, 1990, p. 69. Mais adiante (p. 72), ele continua: “A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo, há a ruína. Ruína é o que acontece à imagem desde o primeiro olhar. Ruína é o autorretrato, esse rosto desfigurado como memória de si, o que *resta* ou *retorna* como um espectro logo que, no primeiro olhar sobre si, uma figuração se eclipsa”. Tradução minha.

A máquina textual de querer dizer as perdas, vivenciar o luto ou simplesmente diagnosticar a irredutibilidade do tempo e dos acontecimentos não é perfeita, e a comparação entre os livros tratados o demonstra. A história, a cultura, estão como que imprensadas em uma subjetividade impiedosa, fazendo escorrer as salivas do tempo através de uma linguagem direta, que flerta com o científico, no momento mesmo em que a personalidade está presente sob o manto da *impessoalidade*.

A verdade que se procura em seu livro, ainda mais agora com a *contraprova*, serve tão-somente para marcar “uma lei de impureza” ou “um princípio de contaminação” no gênero literário, para utilizar as palavras de Derrida, pois apenas mostra que há algo a mais ali, sem que este *a-mais* possa ser especificado. Apesar de *O filho eterno* ter repercutido muito, em função do jogo que colocou em cena um fato da vida do escritor que, antes, pertencia à esfera do privado, os traços autobiográficos presentes jogam com o fato de que a verdade, contida de antemão na definição tradicional de autobiografia, não pode ser senão expatriada em contato com o gênero ficcional. Devido ao fato de em um mesmo gênero habitar, coexistir, outros gêneros, sem podermos distingui-los de antemão, faz com que o transbordamento não seja apenas um efeito de leitura, mas um efeito que coexiste já na própria narrativa; e isso está explícito na primeira epígrafe.

A verdade mistura-se à ficção, de modo que é impossível distinguir onde começa uma e termina outra. Isto é, o mote, o ponto de partida, do romance relaciona-se a um fato empiricamente comprovado. A verdade, entretanto, é um rastro que identifica a presença do que esteve ali, e não do que está. O que aconteceu, *de fato*, com o escritor Tezza quando descobriu que tinha um filho portador da síndrome de Down? Esta é uma pergunta impossível, desnecessária, equivocada. O romance não foi feito para respondê-la, no sentido de que o lugar escolhido para expor essa verdade é nada menos que o lugar onde se pode colocar a verdade em suspensão sem haver nenhuma sanção. Nesse caso, dizer a verdade é ocupar o lugar da ficção, é atestar a sua condição de lugar onde tudo se pode dizer. O que se produz como verdade não é mais do que uma zona fantasmática que ronda o texto. Daí a concepção corrente de que entre o limite da vida e da escrita apenas a escrita seja passível de análise – ou de comentário. Interrogar a escrita é um modo de chegar à vida, e não vice-versa. A irradiação da obra na vida. “Às vezes, tem a viva sensação de que é escrito pelo que escreve, como se suas palavras soubessem mais que ele próprio”²⁵, diz a personagem de *O filho eterno*. Esse saber advindo da obra fundamenta a questão referente aos limites do gênero. É uma autoficção? Ou, no conceito mais utilizado no Brasil, um romance autobiográfico? Estas eram as questões

mais recorrentes quando da publicação do livro. E o tempo demonstrou que tais categorias só serviam para falar do livro *de modo geral*.

Na outra epígrafe, a questão é a do filho: “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”. Também aqui a tragédia está anunciada, mas não no sentido que se imagina. A tragédia pessoal é não apenas a doença do filho, mas também a sua transposição em romance. O narrador é a própria figura do mal-estar, da angústia, como se fizesse não uma confissão, mas, sim, uma delação de maneira impiedosa, seca, brutalizando as ações, pensamentos e sentimentos da personagem pai como uma metáfora da brutalidade do “mundo torto”.

A questão da verdade e do filho mistura-se, então, neste livro declaradamente autobiográfico, no que isso tem de complicador. Como nenhuma das marcas do livro demarca o gênero para além do que convencionamos chamar de romance, é preciso saber do autor Tezza, da sua vida, estabelecer paralelos, para que o gênero sofra uma torção. A maior parte das resenhas publicadas na internet quando o livro foi publicado e os artigos subsequentes nas revistas especializadas praticamente ignoraram o aspecto artificial desta torção e fizeram o paralelo imediato: era o homem Tezza, o escritor Tezza, que descrevia a história do seu filho. Não faltaram elogios à maneira ríspida e ao mesmo tempo delicada de tratar a situação – de foro íntimo e ao mesmo tempo importante às questões do tempo presente, dada a própria dificuldade de abordar o tema da síndrome de Down.

Não à toa a impressão é a de que toda a narrativa está contida nas duas epígrafes. Suspendendo o que foi dito até agora, consideremos que se trata de um romance autobiográfico. Penso, aqui, no que diz Georges Gusdorf acerca do caráter abrangente da autobiografia e suas múltiplas possibilidades de apresentação, o que a faz ser mais do que um gênero entre outros, e possa ser considerado como um modo de leitura²⁶. Dessa forma, a leitura indicaria como a autobiografia é constituída. No caso do livro de Tezza, as marcas tensivas exploram um acontecimento, sentido como situação-limite, de forma avessa à ideia de representação mimética da vida. A recepção do livro teria se dado desse modo? Nada mais incerto. A repercussão do livro, o prêmio Jabuti de romance 2008, talvez se devam ao conjunto de valores que envolve o tema. No entanto, toda uma outra rede é intrincada nesta “confissão do outro”. Sim, uma confissão. Um narrador, com a impessoalidade do uso da 3ª pessoa do singular, narra a vida de um terceiro – do nascimento ao tempo presente da escrita, focalizando a atenção nos sentimentos do pai em relação a este terceiro. Como se vê, o

26. GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie*. Lignes de vie 2, 1991.

intrincado do romance é mais complexo do que inicialmente aparenta. A literatura funde-se na vida, confunde-se com a vida, sem estabelecer parâmetros formais que distingam o que é da vida e o que é do romance. *A obra na vida*. Essa tensão é intrínseca à narrativa: é por causa da existência da literatura que o acontecimento do nascimento de um filho com síndrome de Down é visto como “a manhã mais brutal da vida”. Estruturalmente, não é o escritor Tezza que narra a vida do filho. Um narrador conta a história do filho de uma personagem e ao mesmo tempo constrói a imagem desta personagem como a de um homem para quem a literatura é o único território livre. É claro que o uso do discurso indireto livre embaralha as vozes, de modo que não se tem como saber muito bem quem fala. E o estilo, o tom da narrativa, encarrega-se de organizar o emaranhado de vozes que faz com que, na forma de um “ele”, seja o “eu” que ressoe, embora pareça que essa *pessoa* tenha sido propositalmente apagada (afinal, a pessoa da autobiografia não é o “eu”?).

Ora, mas se a literatura é posta como um território livre, o lugar onde tudo se pode dizer, sem nada esperar como resposta, um lugar em que o livre-arbítrio é elevado à potência, não é o território de um mongolóide. Na história, não existem mongolóides, é o que afirma impiedosamente a personagem-pai ao listar este “esquecimento”, esta “ausência”:

Não há mongolóides 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 mongolóides não existem. Não era exatamente uma perseguição histórica, ou um preconceito, ele se antecipa, acendendo outro cigarro – simplesmente acontece o fato de que eles não têm defesas naturais. Eles só surgiram no século XX, tardiamente. 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. O cinema, em seus 80 anos, ele contabiliza, forçando a memória, jamais os colocou em cena. Nem vai colocá-los ...²⁷

Há uma enorme galeria de desajustados, de incompreendidos, de foras-da-lei na história. Não faltam à literatura os loucos, os doentes, os inadaptados, os violentos. Mas faltam os com síndrome de Down. E a ausência do que passa a ser o centro da sua existência (o filho) naquilo que, antes, era, além do centro, a sua razão de existir (a literatura) é o mais difícil de ser tolerado. O jogo de espelhos é perverso porque irremediavelmente constitui uma falta, amplifica as consequências do acontecimento. No fundo, não há o que escolher. Não há

outra possibilidade diante da lei da genética, que se confunde com as leis da tragédia, antevistas pela personagem: “Não há desgraçadamente o que fazer, estamos escritos para todo o sempre; é o Nascimento da tragédia, de Nietzsche, cujos trechos mais impactantes ele copiava laboriosamente no silêncio sinistro da Biblioteca de Coimbra”²⁸. Se estamos escritos o tempo toda na “roda” da história, meros marionetes, onde ter lugar o seu filho, um ser que mesmo quando apresenta um traço de originalidade não tem consciência disso? A consciência é, então, o problema. “O problema não é o filho; o problema é ele”²⁹. Essa síntese é um veredicto que desvela o mal-estar do Eu em forma de Ele. É e não é a história do filho. É também a história do pai. A história do filho segue tranquila, traz em si o caráter da eternidade; é a do pai que sofre uma abrupta desaceleração do imaginário que constitui o ser-pai. Ser um pai intelectualizado. Desinflar a importância do nascimento do herdeiro, nesse caso, equivale a aceitar a lei da literatura, como o lugar de ausência daquilo que inevitavelmente acabará sendo, junto com a literatura, o mais importante na vida do pai: o filho.

A questão da nomeação no romance toca no problema dessa ausência/presença. Os nomes encontram seus correspondentes na vida “real”, sobretudo o do filho, mas recebem tratamento ficcional através do artifício da narração em terceira pessoa. Felipe tem seu correspondente. E também vidas paralelas: no livro e na vida. E isso porque os nomes têm o poder não apenas de evocação, mas também de referência. E se para Felipe, o filho de Tezza, a literatura não tem nenhuma existência, ele ganha existência na literatura, mas já como um outro, pois, embora o que aparentemente se faça é finalmente trazer a narrativa de um “mongolóide” para a história, o que se realiza é o seu desaparecimento. Como a estratégia narrativa não faz do caso de Felipe um caso exemplar, pois não tem a intenção de conceder a última palavra sobre o assunto, há iterabilidade, mas não exemplaridade. Se o testemunho, a ideia de testemunho, tem suportado várias formas de narração deve-se justamente ao seu caráter interpretativo, de interpretação de uma dada situação, muito mais do que a procurada empatia com o leitor. Aqui, o gesto sacrificial não existe. A identificação com a personagem do pai é subornada pela construção realista do seu “retrato” na narrativa: as suas virtudes são reduzidas a meros automatismos adquiridos no mundo burguês, corrompido desde a raiz por uma falsa moralidade. A escapatória é a ironia. Nunca é demais repetir que o mesmo procedimento acontece na autobiografia literária propriamente dita.

A presença do filho que guarda em si o cromossomo 21, incapacitando-o para a noção de tempo, de metaforização, arrefece a crença do pai de que a palavra é o sustentáculo de toda

28. Ibidem, p. 52. Essa cena de escrita e de leitura repete-se em *O espírito da prosa: “... A origem da tragédia*, de Nietzsche, numa leitura disciplinada e anotada, já em Portugal, parte do meu ‘plano de estudos’, me pareceu dar uma chave de redenção humana pela recuperação do nosso lado dionisíaco...” (p. 154).

29. TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*, 2007, p. 68.

30. Ibidem, p. 84.

31. TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa*, 2012, p. 118.

32. BARTHES, Roland. *Inéditos vol.: Teoria*, 2004, p.

34. A expressão “suplemento de concreto” encontra-se em BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol. 1*, 2005, p. 218.

e qualquer compreensão. Daí a descrença em Deus enfatizar o desmoronamento das certezas deste homem. Quando sua única referência é posta em dúvida, nem a religião pode lhe dar conforto. Não à toa a situação confortável de professor universitário, adquirida depois de errâncias (esmiuçadas ao longo das duas narrativas), seja colocada de modo desconfortável, como uma falência dos ideais da juventude. Juventude que, quando retardada ao máximo, é uma das figuras da literatura.

Os padrões realistas da linguagem, entretanto, vez ou outra sofrem alterações. Para demonstrar a sensação de que vivencia uma guerra particular constituída pela dissociação entre o que se espera da vida e o que acontece com ela, imagens metafóricas se formam: “A brutalidade: a guerra talvez seja pior, ele sonha, despencando do alto de sua delicadeza, o pé na porta deste mundo torto, agora sim, realmente torto – anjos tortos, dos que nascem, vivem e morrem na sombra”³⁰. O modo da abordagem aborta de vez o realismo convencional, comercial, utilizado para atrair leitores. Está mais para o tipo de realismo que nos faz *levantar a cabeça* para saber como se chegou a determinado acontecimento, como se produziu tal efeito. O aprendizado da brutalidade que faz despencar a delicadeza na vida, mas que traz o traço da subjetividade para a obra, “não é jamais um trabalho simples”. Apesar das aspás, ao dizer isso, Tezza não se refere ao aprendizado da brutalidade, mas a um outro, aparentemente mais simples, mas que, estranhamente, reverbera no “pé da porta deste mundo torto”. O aprendizado que “não é jamais um trabalho simples” é “fazer um personagem se levantar da poltrona, dar cinco passos inseguros através de uma sala na penumbra e, com medo, abrir uma porta”³¹. É a dificuldade de construção de uma cena como essa que faz com que a obra não desapareça da vida do escritor.

Embora Roland Barthes seja um dos poucos teóricos citados em *O espírito da prosa*, e de modo que, ao final, pareça ser um dos representantes da ideia de apagamento da história em favor da linguagem, pressuposto negado por Tezza, permito-me relacionar, à revelia da intenção do autor, a sua vontade de realidade ao que Barthes afirma sobre o real antes de negá-lo de modo peremptório, se é que em algum momento ele faz isso. Em “Novos problemas do realismo”, Barthes não nega propriamente o real; o que faz é mostrar a sua proximidade com os grandes sistemas, com a *doxa*, como trata, por exemplo, o realismo socialista. Sua proposição, então, seria um “realismo total” que levaria em conta “a que distância o escritor deve acomodar o seu olhar para o real”. A meu ver, este é o realismo de Tezza, cujo movimento instala um “suplemento do concreto”³² a partir de uma visão microscópica dos sujeitos. Há um filtro, como não poderia deixar de ser, que projeta o real mostrando

a sua artificialidade, como a imagem do cartum que define as cenas estereotipadas do pai descritas na primeira página de *O filho eterno*.

33. TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa*, 2012, p. 110.

34. BARTHES, Roland. *A preparação do romance vol.1*, 2005, p. 224.

4. A saída

Fiquemos com a imagem do cartum, que aparecerá também em *O espírito da prosa*. Ela nos permite mostrar como as narrativas contemporâneas têm modificado o estatuto do texto autobiográfico, subvertendo a gênese do conceito. Se lá a noção de verdade era definidora do gênero, a sua presença agora tem a forma da ruína, porque só comparece no discurso em forma de lances, cenas, deixando sempre um resto que, sem negar a sua possibilidade, rasura os sentidos que relacionam o real à verdade. Singularmente, ressoam as palavras de *O espírito da prosa* que alude mais uma vez às ruínas: “... Restava sempre um fosso intransponível entre o que parecia a limpidez luminosa da minha imaginação e as ruínas que eu conseguia colocar no papel, palavra a palavra, como uma velha fotografia faltando pedaços e remendada com um lápis rombudo”³³. As bipartições do gênero, das quais a expressão “autobiografia literária” é um dos rastros, põem em evidência que essa “limpidez luminosa” é um efeito do real arruinado pela potência da invenção.

Ainda que ressoe o *espírito* dos anos 1970, posto em dúvida, de variadas formas pelos narradores dos dois textos analisados, concedo-me, mais uma vez, o direito de citar Barthes:

o romance começaria não pelo falso, mas quando se misturam, sem prevenir, o verdadeiro e o falso: o verdadeiro gritante, absoluto, e o falso colorido, brilhante, vindo da ordem do Desejo e do Imaginário o romance seria *poikilos*, estampado, variado, mosqueado, sarapintado, coberto de pinturas, de quadros, vestimenta bordada, complicada, complexa.³⁴

Essa definição de romance é feita após uma reflexão sobre o que Barthes chama de “momento de verdade”, que preexistiria e preencheria a possibilidade da escrita. Haveria a necessidade desse momento, que, entretanto, logo é substituído pela nebulosidade da indeterminação. Por isso, as cenas que remontam à “verdade” da existência trazem à tona paradoxalmente o limite ficcional que as atravessa.

E parece não haver outro modo de tratar essa questão. As modulações do tratamento dado à questão da autobiografia

35. DELEUZE, Giles. A literatura e a vida, 1997, p. 11.

possuem pequenas alterações, mas a base é a mesma: não há a possibilidade de reprodução do real. No início do texto “A literatura e a vida”, Deleuze afirma que “Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento. ... Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido”³⁵. São imagens que se negam à ideia de fechamento. A autobiografia fica sendo o lugar da impossibilidade da verdade do “eu”, o que a obrigaria cada vez mais a deslocar-se em direção ao acontecimento do texto, ao devir, fazendo ressoar um *etc.* É o *etcetera* que dissemina os sentidos do discurso autobiográfico contemporâneo.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes v. 2*. Livres, textes, entretiens. Paris: Éditions du Seuil, 2002.
- _____. *Inéditos*. Vol. 1: Teoria. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *Inéditos*. Vol. 2: Crítica. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- _____. *A preparação do romance vol.1*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERARDINELLI, Alfonso. A forma do ensaio. Trad. Maria Betânia Amoroso. In: *Revista Remate de males*, Jan-dez. 2011, p. 25-33. Disponível em: <http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/view/2283/2178>
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- _____. *Éperons*. Les styles de Nietzsche. Paris: Flammarion, 1978a.
- _____. *Parages*. Paris: Galilée, 1986.
- _____. *Mémoires d'aveugle*. L'autoportrait et autres ruines. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990.
- _____. *Genèses, généalogies, genres et le génie*. Les secrets de l'archive. Paris: Galilée, 2003.
- GUSDORF, Georges. *Auto-bio-graphie*. Lignes de vie 2. Paris: Editions Odile Jacob, 1991.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*: nouvelle édition augmentée. Paris: Seuil, 1975.
- ROBERT, Paul. *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris: Le Robert, 2007.
- TAYLOR, Mark C. *Errance*: Lecture de Jacques Derrida. Un essai d'athéologie pos-moderne. Trad. do inglês M. Barat. Paris: Lés éditions du Cerf, 1985.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

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