

O NARRADOR DEVISSADO: UM OLHAR SOBRE O FILHO ETERNO

CECÍLIA GUEDES BORGES DE ARAÚJO (UFPI)¹
FABRÍCIO FLORES FERNANDES (UESPI)²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o ponto de vista do narrador na obra *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, com ênfase na representação da evocação memorialística da personagem principal. Discute-se aqui como a memória surge na consciência por meio de fluxos descontínuos e como a narrativa, por sua vez, simula esse movimento pendular, que não segue um padrão linear. A linguagem fragmenta-se, com discursos em primeira e terceira pessoas, provocando um efeito de confusão entre personagem e narrador. Destaca-se, ainda, nos fluxos de consciência do “pai”, uma sinceridade absoluta, expressa em linguagem objetiva, que emerge a partir da devassa em suas recordações mais recônditas, oscilando entre a vergonha do filho com síndrome de *Down* e a dedicação à provisão de estímulos motores e intelectuais para torná-lo uma criança “normal”. A fundamentação teórica da argumentação empreendida neste texto consiste em reflexões de Alvarez, Candido, Ginzburg e Naves, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Narrador. Memória. Fragmentação.

ABSTRACT: *This article aims at analyzing the narrator’s point of view in Cristovão Tezza’s O filho eterno, with an emphasis on the representation of the memorialistic evocation from the main character. Here we discuss how memory arises in consciousness through discontinuous flows and how the narrative, in turn, simulates this pendular movement, which does not follow a linear pattern. The language breaks up with speeches in first and third person, causing a confounding effect between character and narrator. It is also emphasized in the flows of consciousness of the “father”, an absolute sincerity, expressed in objective language, emerges from the devastation in its remotest memories, oscillating between the shame of the child with Down’s syndrome and the dedication to provision of motor and intellectual stimuli to make him a “normal” child. The theoretical foundation of the argumentation undertaken in this text is based on reflections of Alvarez, Candido, Ginzburg and Naves, among others.*

KEYWORDS: *Narrator. Memory. Fragmentation.*

INTRODUÇÃO

O filho eterno, de Cristovão Tezza, narra a história de um homem que, à espera de seu primeiro filho, é surpreendido com a notícia de que ele tem síndrome de *Down*. A partir daí o caráter afetivo de sua paternidade é colocado em questão, agravado pelo pouco conhecimento que se tinha sobre tal condição à época do nascimento (década de 1980). De imediato, o pai nutre pensamentos pessimistas e se revolta com um destino que lhe parece injusto. Nos meses seguintes, entretanto, esforça-se para tornar o filho o mais parecido possível com uma criança normal, por meio de estímulos motores e cognitivos.

Aos poucos, a narrativa do cotidiano familiar, com seus desafios e suas recompensas, cede espaço a digressões por fatos do passado da personagem principal. A aparente arbitrariedade dessas cenas, assim como o espanto inicial causado no leitor pelo discurso sincero do “pai”, suscitam interesse pela figura do narrador da obra e pelas razões de suas

¹ Mestre em Letras pela Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Professora de Redação e de Filosofia no Colégio Técnico de Bom Jesus/Universidade Federal do Piauí (UFPI). E-mail: ceciliaguedesba@gmail.com

² Doutor em Teoria e História Literária. Professor de Literatura na Universidade Estadual do Piauí (UESPI). E-mail: fabricioflores@gmail.com

escolhas narrativas. Embora se esforce pela melhora de Felipe, há um distanciamento que acontece logo quando ele fica sabendo das limitações da síndrome do filho, momento em que afirma ser a vergonha uma das mais poderosas máquinas de enquadramento social.

Há fluxos de consciência na narrativa, que alternam entre a experiência do pai como ilegal na Alemanha e a sua vida em Curitiba com a esposa. Não há linearidade nas pausas entre as seções, que não recebem títulos e apresentam parágrafos longos, revezando entre o pai jovem e o pai adulto nas suas próprias memórias. E é por meio delas que a consciência do narrador surge como confiança para o leitor, simulando a relação de terapeuta e paciente.

O narrador ainda confia que não é apenas o filho que tem a síndrome, mas também os pais, devido à aflição de terem que comunicar às pessoas o problema de Felipe, além do desespero por um futuro desconhecido e assustador. Para os pais, criar e educar uma pessoa que será sempre dependente é motivo de angústia e medo.

Com isso, a narrativa progride, bem como a relação entre pai e filho, que não é nada simples. Ao mesmo tempo que o pai se dedica ao filho e às suas limitações, paradoxalmente, há a negação da síndrome, a vergonha em ter um filho com necessidades especiais e dependente em quase tudo. Os desafios enfrentados pelo pai fazem-no questionar a sua paternidade, o que é exemplificado pelo episódio do sumiço de Felipe, que, quando encontrado pela polícia, ao invés de chamá-lo de “pai”, chama-o pelo nome.

Diante disso, este artigo centra-se no narrador, com ênfase na representação da memória. Discute-se aqui como a memória surge na consciência por meio de fluxos descontínuos, e como a narrativa, por sua vez, simula esse movimento pendular, que não segue um padrão linear.

DA CONTEMPORANEIDADE DO ROMANCE

Partindo da narrativa tradicional para a moderna, o romance assume as (e também é influenciado pelas) questões de modificações de perspectiva, na sua “evolução”. O que direciona o romance e que apresenta seu ponto de vista é o narrador. Walter Benjamin (1987), nas primeiras décadas do século XX, afirmou que a arte da narrativa estava em processo de extinção, ocasionado pela insuficiência em narrar experiências traumáticas, como no final da I Guerra. É nesse sentido que ele problematizava a possibilidade mesma da narração, pois não havia como expressar a experiência vivida de fato.

Determinados temas são difíceis de narrar, por evocarem episódios ainda não elaborados psicologicamente, latentes em recantos da memória. Abordá-los, devido à sua complexidade, implica também um embate com a linguagem. Em uma narrativa ficcional, isso também ocorre. O escritor procura formas de representar essa insuficiência, acessando diferentes camadas da constituição psicológica das personagens e/ou incorporando na estrutura da obra as complexidades do mundo social que o cerca, como explica o autor Antônio Candido (2011).

Ainda nessa seara, Benjamin afirma que “O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (BENJAMIN, 1987, p. 203). O autor se refere às comunidades arcaicas, quando a informação começou a ser difundida, e distingue a recepção do leitor na informação e nas histórias, o que é capaz de realizar em cada uma delas. O contexto psicológico provoca-lhe a percepção de que os conflitos que lê são passíveis de ocorrer consigo.

O leitor identifica-se com a narrativa, há empatia. Nesse sentido, a realidade é representada por meio da literatura, em que autores (como Machado de Assis, por exemplo)

utilizam-se de situações da época para fazer críticas à sociedade: às mulheres casadas, aos negros, aos brancos, aos homens da burguesia e outros.

Partindo desse ponto é que a modernidade difere da tradição, pois o escritor é isolado, bem como o leitor, o que não ocorre nas comunidades orais tradicionais. Os modos de pensar, negociar e escrever mudam; conseqüentemente, a literatura, seu contexto e sua estrutura mudam também. Por esse motivo, Jaime Ginzburg afirma que “para que a experiência tenha sentido, é preciso que ela ganhe narratividade” (GINZBURG, 2000, p. 117). A linguagem e a sua materialidade definem que caminhos a narração irá seguir, que ponto de vista o narrador irá deter e que recursos de linguagem darão estilo à obra.

Tezza cria um narrador que omite, na sua linguagem, o símbolo de travessão nos diálogos. Sua escrita assume uma liberdade que não compromete o sentido do texto, portanto, o uso de recursos é de responsabilidade do autor até que sua obra seja publicada. Em suma, o narrador assume a posição de gerenciador do texto ou da narrativa, ele direciona o leitor a seu modo. Se ele tem empatia por determinada ação de uma personagem, direcionará o leitor a “ficar do lado dele”, por exemplo, ainda que seja questionável a ação da personagem. Para Ginzburg (2000), o ato de narrar as experiências humanas é como o processo feito em decorrência da função da narrativa, que consiste em transformar a matéria desordenada da vida em matéria ordenada.

Dessa maneira, o romance atuava em modificações na estrutura, principalmente, levando em conta sua (des)organização psicológica, com a estrutura fragmentada da linguagem e sem linearidade temporal da narrativa. Essas mudanças foram decorrentes das transformações econômicas, sociais, familiares e políticas em que vivia a sociedade a partir do século XIX.

João Alexandre Barbosa (1983) trata dessa modernidade do romance e exemplifica com autores brasileiros, como Machado de Assis, João Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Mário de Andrade e Oswald de Andrade. Para ele, Machado de Assis representa bem o romance moderno e sua reformulação. A obra machadiana afina linguagens: as da realidade e a da literatura.

Segundo Barbosa (1983), Oswald de Andrade rompe com os esquemas rarefeitos da língua, impondo uma composição que instaura a linguagem das rupturas e suturas inesperadas em que tudo é válido. Segue com o estudo do narrador e as formas de narrar um romance, além de sua nova estrutura e enredo, baseados na sociologia crítica que Candido discute em *Literatura e sociedade*, em que comenta os fatores externos que estão internalizados no enredo da obra. As mudanças não se deram apenas na literatura. A pintura também passou por esse processo de transformação. Naves (2011) apresenta alguns artistas brasileiros modernos e analisa suas obras, expressões baseadas no contexto literário e social.

A influência do expressionismo na pintura e na literatura, por exemplo, são vistos em quadros de Anita Malfatti, cujas obras representam personagens com contornos deformados, alienadas e isoladas. Tais características podem ser observadas em obras escritas a partir dos períodos do realismo/naturalismo, em que o narrador deformava a descrição das personagens, moral e fisicamente.

Nesse sentido, as obras de arte são representações do mundo, dos sentimentos e sensações, levando em conta a intimidade e introspecção humanas. A expressão artística moderna não mirava apenas o valor estético, mas também o social, influenciada pelas mudanças e inovações que ocorriam na época. Sobre as sensações e expressão artística como representação da vida social, Naves afirma:

O corpo deixa de se apresentar como lugar ambíguo que medeia e baliza a construção do espaço – numa relação complexa entre interior e exterior – e se converte em pura sensorialidade, magnetizado por estímulos que o remetem a si mesmo. Em sua trajetória de dispersão – a tentativa de aproximar arte e existência – os trabalhos descrevem um movimento paradoxal, que identifica vida, a proteção, ainda que uma dilaceração acentuada os acosse por todos os lados (NAVES, 2011, p. 26).

O autor descreve a maioria das modalidades brasileiras modernas como paradoxais, e aproxima arte e existência como a representação da vida, por meio do corpo, das sensações interiores e exteriores. A arte representando a vida, isto é, o interior presente no exterior. Por mais abstrata que seja uma obra pictórica, há nela um sentido, do contexto, dos efeitos que se quer expressar e causar com ela. Essa expressividade tão complexa é o que o autor denomina de “dificuldade da forma”: “A relutância em estruturar fortemente os trabalhos, e com isso entregá-los a uma convivência mais positiva e conflituada com o mundo, leva-os a um movimento íntimo e retraído, distante do caráter *prospectivo* de parcela considerável da arte moderna” (NAVES, 2011, p. 27).

As dificuldades em se definir uma forma nas obras brasileiras modernas decorrem desse conflito com o mundo, além de representar o interior e o exterior da sociedade; os sentimentos, os contextos históricos e sociais por meio das telas. Os pintores expressavam-se por meio dos traços, das cores, das figuras abstratas ou não, das alegorias, dos contornos, das imagens de pessoas, dos autorretratos etc.

Tanto nas artes visuais como na literatura, a obra não esclarece tudo, mas deixa vazios, lacunas, e também ambiguidades que nem sempre são preenchidas com conjecturas e interpretações, não há um consenso final. Não há um fim definido ou acabado em si, mas existe a problematização dessas obras e de suas temáticas, sejam elas escritas ou pictóricas.

As obras contemporâneas assumiram uma estrutura que vem desde a modernidade. A complexidade das personagens e o aprofundamento psicológico continuam presentes na contemporaneidade, acontece que há a presença de uma narrativa mais pessoal e nada óbvia, presente em enredos sem um final conclusivo e com narrativas fragmentadas, como é o caso de *O filho eterno*. Schøllhammer faz a seguinte afirmação sobre o *ethos* contemporâneo:

O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica (SCHØLLHAMMER, 2011, p. 10)

Trata-se de afirmações sutis, naturalmente. O referido *ethos* se deve a uma identificação ou não com o presente, pois, dessa maneira, enxerga as possíveis conexões com o tempo e se expressa. Além de deixar claro que a literatura não precisa representar a atualidade para ser atual. Por esse fato, a literatura contemporânea assumiu um espaço importante no que diz respeito à sua peculiaridade quando comparada à moderna. Desse modo, as formas de narrar, a disposição do narrador, a estrutura da narrativa, a ausência da linearidade e ainda a presença da subjetividade na obra são alguns pontos que diferem a literatura moderna e a contemporânea.

NARRANDO A SÍNDROME

Na antiguidade, antes de a escrita ser acessível à maior parte da população, a narração de histórias se dava por meio da oralidade, a fim de que se contassem acontecimentos que balizassem comportamentos, crenças e concepções filosóficas acerca da natureza humana. Nas epopeias, por exemplo, a transmissão oral, com suas recorrentes modificações, consolidava a literatura como meio de expressão do *ethos* de seus criadores. Segundo Luiz Gonzaga Motta (2013), narrar é como explorar comportamentos humanos e condutas, é representar algo que não está mais lá. A representação por meio da narração deve-se ao fato de revelarem-se percepções particulares do mundo, pois o próprio ato de observar já é uma interpretação. A narração apresenta o ponto de vista do narrador acerca de determinado tema. Dessa maneira, o autor direciona as histórias.

Em estudos sobre a morte do autor, segundo Roland Barthes (1984), surgem algumas desconfiças de escritores sobre as aparições pessoais, no caso do autor onisciente na ficção, por ser um recurso de escrita que torna a obra subjetiva. Entretanto, tais desconfiças são vencidas, e esse recurso técnico de autor onisciente na ficção se torna eminente desde quando o escritor Henry James dedicou textos críticos às questões concernentes à perspectiva na narração:

James, em seus prefácios (1907-09), nos diz que se encontrava obcecado pelo problema de encontrar um “centro”, um “foco” para suas estórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama (FRIEDMAN, 2002, p. 169).

O problema de encontrar um foco nas narrativas de ficção está em encontrar a voz que rege a obra, a personagem que é responsável pela enunciação da narrativa e cuja consciência representa a própria consciência do romance. Em *O filho eterno*, a narrativa segue os pensamentos do “pai” e centra-se nele, com suas angústias e reflexões. O trauma que tem do próprio pai, por causa da relação mal resolvida entre ambos, reflete-se na sua relação com a esposa e com Felipe, além da dificuldade em acolher o filho com síndrome de *Down* por vergonha. Tomando como foco a consciência paterna, a narrativa ancora-se em suas expectativas, e o leitor fica “refém” de suas opiniões, levando em conta a frieza com que lida com as situações afetivas.

Por esse motivo, Henry James, como reconhece Friedman alguns anos depois, percebe que limitar a narrativa à consciência de uma personagem torna-se mais prático para definir o foco do romance, considerando o objetivo da trama e o caminho que a história assume durante a narrativa, bem como a literatura como método (escrita, estilo etc.). A partir daí outros estudos se desenvolvem sobre a voz na narrativa e o ponto de vista do narrador, bem como sobre sua importância no estudo da obra literária.

Quando se trata de ponto de vista na ficção, Friedman afirma também que: “Se, em ficção, o caso ainda não foi demonstrado, há forças poderosas trabalhando no processo de demonstrá-lo. O ‘ponto de vista’ vem se tornando uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção” (FRIEDMAN, 2002, p. 167). É por esse motivo que o estudo do narrador vale como canal para o direcionamento desse ponto de vista, porque ele tem “empatia” por determinada posição ou personagem, por exemplo. No caso da obra em estudo, o narrador apresenta o ponto de vista do pai acerca da vida, da aceitação ou não do filho com síndrome, do casamento, de tal maneira que o leitor percebe a maturação da personagem no decorrer da obra.

O texto é escrito em terceira pessoa, com interrupções do pai em primeira pessoa, demonstrando uma linha tênue entre os dois discursos, estratégia utilizada pelo narrador, se se está referindo ao narrador ou à personagem. O narrador dirige-se a si mesmo e a alguém, resultando em uma reflexão do próprio pai enquanto voz na narrativa.

Na obra de ficção, o narrador se dispõe a apresentar o foco narrativo em terceira pessoa ou o seu ponto de vista. Isso vai depender a que ou a quem se refere no texto. No caso de *O filho eterno*, a terceira pessoa centraliza a história no pai, que por diversas vezes apresenta-se na obra por meio de diálogo com ou sem recursos de pontuação.

A ausência desse recurso não impede de deixar claro que se trata da voz do pai e das suas memórias, que alternam entre a sua juventude e o tempo presente, que ocorre com a chegada do filho. Por causa da síndrome, o pai apresenta na narrativa alguns conflitos internos e o processo de aceitação do filho, bem como a alternância entre a frieza diante do problema de Felipe e o amadurecimento da relação de ambos. A obra, por sua vez, progride com os pensamentos e as vivências do pai em diferentes ambientes: Curitiba, Portugal e Alemanha.

Com isso, narrar a síndrome de Felipe por um narrador distante e onisciente, que se aproxima e se distancia da narrativa, provoca um constructo “confuso” e reflexivo, pois há também a complexidade psicológica da personagem pai. É nesse enfoque que o romance é construído, na sua convivência e na sua história, especialmente com o filho, numa realidade em que as pessoas não conhecem muito a síndrome de *Down*, pois trata-se da década de 1980, em que os estudos sobre a síndrome ainda estavam começando.

Sobre esse enfoque, Friedman (2002) enumera alguns tipos de autor ou narrador possíveis na ficção. *O filho eterno* não apresenta características tão fixas para ser definido em um só, mas, segundo os estudos do teórico, os que mais se aproximam da obra de Tezza são o Autor Onisciente Intruso – “é a voz do autor que domina o material, falando frequentemente por meio de um ‘eu’ ou ‘nós’” (FRIEDMAN, 2002, p. 173) –, o Narrador-protagonista – um dos personagens conta a história – e a Onisciência seletiva – limitada à mente de um dos personagens, centro fixo.

As divisões definem e preenchem as características do narrador da obra, apresentando aspectos presentes em três tipos definidos pelo teórico. Depois de delimitar o narrador, torna-se mais fácil estudá-lo e analisá-lo segundo uma perspectiva teórica, e não só literária. É importante notar que a obra é um constructo de vários aspectos e que, quanto mais esses aspectos são delimitados, mais confiável e profunda torna-se a interpretação e a análise. Teoricamente, a obra apresenta-se em uma estrutura ficcional, contudo seu enredo abre brechas para outras interpretações possíveis.

O enredo compõe um dos aspectos de análise, portanto, na obra há o processo de paternidade, o amadurecimento da relação entre pai e filho, além das dificuldades apresentadas pelo narrador. Por exemplo, a dificuldade em aceitá-lo é decorrente da expectativa posta por ele mesmo: o desejo de ter o primeiro filho, a ansiedade da espera e o preconceito por se tratar de uma criança deficiente.

Quando ele descobre, ainda na maternidade, que Felipe é uma criança trissômica, entra em estado de luto, recusa-o e nega-o. Há um luto antecipado do pai pela situação, além de sentir vergonha, pois esperou um filho saudável, que pudesse namorar, ler, escrever; porém só consegue enxergar uma criança “inútil”:

Seria agora um pai, o que sempre dignifica a biografia. Será um pai excelente, ele tem certeza: fará de seu filho a arena de sua visão de mundo. Já tem pronta para ele uma cosmogonia inteira. [...]

O filho será a prova definitiva das minhas qualidades, quase chega a dizer em voz alta, no silêncio daquele corredor final, poucos minutos antes de sua nova vida.

Era como se o espírito comunitário religioso que florescia secretamente na alma do país, todo o sonho das utopias naturais concentrando seu suave irracionalismo, sua transcendência etérea, a paz celestial dos cordeiros de Deus revividos agora sem fronteiras, rituais ou livro-texto – vale tudo, ó Senhor! -, encontrasse também no poeta marginal, talvez principalmente nele, o seu refúgio. (TEZZA, 2011, p. 14).

A expectativa pelo primeiro filho faz o pai acreditar que nele terá as suas qualidades, faz ainda com que acredite na vida e na religiosidade, ainda que por poucos instantes. Esse momento otimista será raro a partir de então, pois não fazia ideia que a surpresa de ter um filho com síndrome de *Down* o abalaria tanto.

Nota-se, além do otimismo do pai, a alternância da voz no texto. No primeiro período ocorre a terceira pessoa (voz do narrador) referindo-se ao pai, e no período seguinte a voz é a do próprio pai referindo-se ao filho (“O filho será a prova definitiva das minhas qualidades”). A voz do narrador é, na maioria das vezes, interior, como reflexão no texto, mas não compartilha com ninguém, nem mesmo com a esposa. Alvarez afirma sobre a voz do narrador: “Mas é um pacto de mão dupla: o escritor trabalha para criar ou encontrar uma voz que irá alcançar o leitor, fazendo-o apurar ouvidos e prestar atenção” (ALVAREZ, 2006, p. 19). Essa é a finalidade da voz na narrativa, direcionar o leitor a ouvi-la e interpretar a história de acordo com o seu posicionamento.

A síndrome de *Down*, na década de 80, era conhecida como mongolismo. O pai representa a grande parcela de pessoas e a visão delas diante de um portador de trissomia do cromossomo 21. Palavras ríspidas e duras são recorrentes no início do relacionamento. Ao mesmo tempo que o despreza, o pai faz de tudo para estimulá-lo e torná-lo uma criança cada vez mais “normal”.

Sua revolta é contra todos, até contra a esposa e Felipe; não quer construir afetos com ele, a dureza com que o trata é evidente e assustadora, qualifica o filho como “pedra inútil”. Para viver quase como uma criança normal, os médicos dizem aos pais de Felipe que é preciso estimulá-lo durante toda a vida. Contudo, o pai escolhe a omissão ao invés da aceitação, por isso convive com a angústia por muitos anos sem expressá-la às pessoas, e esse tempo é percebido durante toda a narrativa, quando decide escrever sobre o filho com síndrome de *Down*. E, mesmo quando decide fazer isso, expressa-se de maneira inconformada e revoltada, principalmente quando fala sobre a brevidade da vida de Felipe:

O que o ampara agora, no vaivém desses dias medonhos, é a perspectiva justamente da cardiopatia do seu filho, que acabará logo como pesadelo, ele sonha, e mais uma vez se antevê recebendo abraços e condolências sentidas. Pensa vagamente na imagem de um filme inglês, um enterro sob uma árvore, num fim de tarde melancólico, todos de preto. Mas não haverá serviço religioso. Uma cerimônia limpa e tranquila. Um recomeço: o mundo começa com um suspiro de alívio. O desejo estúpido de morte não o deixa – há um esforço de derrotá-lo (primeiro a miragem de um engano genético, que faria desse nascimento só um pequeno trote do destino), depois a vergonha do próprio sentimento, a estupidez de sua frieza oculta – ele não consegue ocultá-lo; em lapsos, esse desejo volta irresistível, e é como um sonho (TEZZA, 2011, p. 49-50).

O desejo do pai consiste em aliviar a dor que o angustia, a frustração em não ter tido um filho saudável. Nesse trecho, vê-se que ele antecipa o dia do enterro do filho, imagina como tudo aconteceria, com suas descrenças e ideologias. A solução para esse problema seria a morte de Felipe. O pai se expressa por meio da escrita. Marcando a narrativa, a rejeição e o desprezo que sente pelo filho, em princípio, são representadas na linguagem e interrupções da voz do narrador.

Além disso, o romance de Tezza apresenta peculiaridades na maneira como descreve a relação de um pai com um filho trissômico, levando em conta a perspectiva em que é apresentada. O tratamento do pai diante do problema do filho choca o leitor, por usar palavras duras e de desprezo por Felipe. Percebem-se, na linguagem, a sinceridade e a crueldade do narrador ao se referir ao filho deficiente, demonstrando o desapego com que lida com a síndrome:

Esta criança não me dá nenhum futuro, ele se viu dizendo. Não estou condenado a nada, ele quase diz em voz alta. Posso ir a Moçambique dar aula de português para uma tribo perdida no mato, e nunca mais voltar. Ou entrar nos Estados Unidos e trabalhar como varredor – já fiz isso na Alemanha, posso fazer de novo -, enquanto escreveria livros que me tornariam célebre, com outro nome. Eu posso – ele se via dizendo, com uma irritação crescente contra a própria impotência (TEZZA, 2011, p. 56).

Isso se deve também às dificuldades enfrentadas na convivência com um portador da síndrome, transferindo tal tratamento à linguagem escrita. A temática apresenta alguns desafios, por se tratar de uma doença que traz limitações no desenvolvimento físico, mental, na coordenação motora, no equilíbrio, na socialização etc.

Outras circunstâncias em que vivências problemáticas demoram a vir à tona remetem aos testemunhos de vítimas de violência, quando decidem narrar, e o que escrevem acerca desses eventos não se compara ao que foi vivido por elas. A obra destaca o luto antecipado de um pai que afirma preferir o filho morto a vivo, devido às idiossincrasias de sua doença:

Eu não tenho competência para sobreviver, conclui. Não consegui nem um único trabalho regular na vida. Penso que sou escritor, mas ainda não escrevi nada. Tudo que tenho é um filho recém-nascido que deve morrer em breve. Mas essa, mas essa morte próxima, esse – ele gaguejava, tentando não pensar nisso, acendendo outro cigarro, tentando recuperar o fio de uma rotina que simulasse normalidade, o que fazer agora? Almoçar? – mas esse fato, essa morte anunciada, parecia-lhe, nesse momento, o único lado bom de sua vida (TEZZA, 2011, p. 33).

Ao revelar um pensamento difícil, problemático, que gera dor, o narrador hesita, gagueja, insere travessões, indicando formalmente a dificuldade de abordar o tema. O pai, por sua vez, na época, estudante de letras e desempregado, faz alguns “bicos”, como revisar trabalhos acadêmicos e consertar relógios. Seu desespero aumenta quando se frustra com o nascimento de Felipe e pensa que fracassou mais uma vez, desejando, assim, a morte do filho, e isso é o que o “acalma”. Imaginar que ele não viverá muito tempo é a solução das suas angústias, e esse sofrimento é representado na linguagem, ao inserir elementos e repetições que materializam a dificuldade em falar sobre seus pensamentos.

Em toda a obra há momentos e descrições em que se nota essa dificuldade do pai em expressar os seus próprios pensamentos, e o autor explora, além do uso de travessão e repetição, o uso de interrogações e reticências; a fim de indicar o desconforto do pai. Vale lembrar que não se trata apenas da hesitação do pai materializada no texto, mas também de outras personagens da obra, como no trecho abaixo, em que os professores explicam a síndrome para o pai de Felipe. Na ocasião, o narrador faz uso de reticências e repetição:

A ciência organiza – o que vem embaralhado na natureza, a ciência abstrai e dispõe em fila, por tamanho e características. Este cromossomo aqui, o 21, e o dedo aponta – veio com uma família maior; são três em vez de dois. Se for esse o caso, é claro, *embora... embora o fenótipo, o conjunto das características físicas, não desmintam. Mas* (TEZZA, 2011, p. 47, grifo nosso).

É importante destacar que temas que causam dor, principalmente de cunho psicológico, causam receio no momento de narrar. Cada vez que alguém conta um evento que lhe causa sofrimento é como se revivesse tudo outra vez. A frustração e o medo abalavam o pai de maneira sombria. Ele esperava um filho saudável, “normal”, e foi provado – como ele mesmo afirma – com um filho doente. Para “driblar” esses sentimentos, decide negá-lo a si mesmo, não fala no próprio filho, esconde-o e simula diversas conversas em que as pessoas perguntariam sobre a síndrome de Felipe, como um ensaio. Ao mesmo tempo que nega e sente vergonha do filho – ao ponto de desejá-lo morto -, paradoxalmente, dedica-se a estimulá-lo na esperança de, um dia, tornar-se uma pessoa normal.

Por outro lado, reconhece que não é “normal” para um pai um pensamento como esse e tenta não pensar na morte de Felipe como algo bom. Convencido da sua condição precária por não ter um emprego, segue lamentando o nascimento do filho doente e que em breve deve morrer, pois, pelo que sabe sobre os portadores da síndrome de *Down*, não vivem muitos anos. Com isso, aguarda a sua morte anunciada. O pai representa o pensamento social, o que as pessoas sentem e não dizem, pois ele não expressa oralmente, mas guarda tudo consigo, de forma introspectiva e crítica. Portanto, não esconde sua revolta em ter um filho portador de uma doença. Por não aceitar essa situação, a ideia de tempo também o faz ter uma sensação (na verdade, deseja a brevidade de Felipe) de luto antecipado, devido à falta de opções:

Tudo pode ser recomeçado, mas agora não; tudo pode ser refeito, mas isso não; tudo pode voltar ao nada e se refazer, mas agora tudo é de uma solidez granítica e intransponível; 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 lenga-lenga 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 descriam com o poder frio e exato da ciência a alma do seu filho. Que era esta palavra: “mongoloide” (TEZZA, 2011, p. 26).

No trecho acima, o pai expressa o sentimento de luto por não ver solução para o caso de Felipe, ao mesmo tempo que lembra do trabalho de genética que revisou. Há uma esperança de que algo poderia ser feito, porém torna-se difícil aceitar a situação logo com seu filho que foi tão desejado.

Ao mesmo tempo em que se distancia do filho, aproxima-se dele pela própria síndrome. Felipe precisa ir a médicos especialistas que o ajudem no desenvolvimento mental e físico, e é nesse momento que há a real convivência dos dois, sem que percebam. Ainda que não haja solução para Felipe, o pai vai em busca de tratamentos médicos que ajudem o filho a evoluir.

Entre os aspectos que chamam a atenção na leitura da obra *O filho eterno*, destacam-se aqueles a que Ginzburg (2000) faz referência – a estrutura da narrativa e o contexto –, levando em consideração a organização estrutural da linguagem (se a narrativa é fragmentada ou linear) e a análise do enredo. O discurso, por exemplo, é, na maioria das vezes, em terceira pessoa, ainda que tente confundir o leitor, usando também a primeira pessoa:

É preciso enfrentar as coisas tais como elas são; é preciso desarmar-se, ele sonhava. Não fugir do peso medonho do instante presente. A filosofia inteira do século se debruça sobre esse instante vazio, ele lembra. O problema é que as coisas – o filho agora, e toda a interminável e asfíxiante 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* (TEZZA, 2011, p. 35-36, grifo nosso)

O narrador, introspectivo, descreve suas emoções como um instante vazio, desconstruindo a ideia de que o mundo fala, mas acredita ser ele o responsável pelo nome das coisas, isto é, ele diz o que elas são. Ele se sente o dono de sua vida, e a sua linguagem demonstra a desesperança diante das coisas, a sua descrença e tristeza. Nos trechos grifados acima, o narrador escreve em terceira pessoa (“É preciso enfrentar as coisas...”) e em primeira pessoa (“Sou eu que dou a ele a minha palavra...”).

Outro detalhe na linguagem da obra é a presença do lirismo na descrição de momentos triviais de Felipe, como a incapacidade de abrir a porta, por não saber ainda usar a chave: “e o filho não se intimida diante do mundo – a criança chega temerária à porta, que está trancada, ergue a mão até o trinco, e desajeitadamente tenta abri-la, numa sucessão inútil, mecânica, de golpes teimosos, ainda incapaz de perceber a hipótese abstrata de uma chave” (TEZZA, 2011, p. 107).

Segue-se durante o enredo a aproximação entre pai e filho, pela dependência de Felipe em relação ao pai e pela responsabilidade do pai em cuidar de uma criança com síndrome de *Down*. A escrita deixa escapar a posição do narrador em relação às circunstâncias, em que há o desenlace e o ajuste do relacionamento desajeitado do pai e de Felipe, dando lugar a uma parceria e amizade diante de algumas situações que ocorrem no romance: o desaparecimento de Felipe, o significado do futebol e a persistência do pai em querê-lo como uma criança normal.

Essa construção de paternidade segue na narrativa, reposicionando o narrador a um novo ponto de vista, com mais otimismo e esperança diante da doença do filho. A mudança de comportamento do pai também se reflete na linguagem, mostrando mais empatia pelo filho e o amadurecimento dessa relação, como no trecho abaixo:

Mas o contrapeso moral é tão avassalador que a pura ideia se esvazia. Capacidade de esquecer e começar de novo: eis a sua qualidade central, ele sonha. O pai ainda não sabe, mas começa a ter uma ideia de filho, a desenhá-lhe uma hipótese. Como se, ainda muito palidamente, a sombra da paternidade começasse enfim a cair sobre ele (TEZZA, 2011, p. 59).

O narrador busca expressar as emoções e os pensamentos do pai, de maneira que o leitor seja influenciado pelas suas ideologias. Dessa forma, essa mudança de comportamento faz o leitor criar empatia pela relação entre pai e filho, diferentemente do que ocorre no início da obra, em que o pai se mostra cruel com Felipe. Estratégias como essa são percebidas na própria linguagem e no caminho pelo qual a personagem central é levada no enredo.

Não é intenção do narrador conquistar o leitor pela piedade, mas sim provocar sensações diferentes, como repulsa e aceitação, no decorrer da narrativa. À medida em que os episódios se desenrolam, ele direciona a interpretação da história, abordando, ora com uma sinceridade sem filtros, ora com extrema delicadeza, a história de Felipe:

E é uma criança – como todo recém-nascido – feia. É difícil imaginar que daquela coisa mal-amassada surja como que por encanto algum ser humano, só pela força do tempo. E no caso dele, ele pensa – e quando pensa acende outro cigarro -, a troco de nada. Para dizer as coisas claramente, ele conclui todos os dias: essa criança não lhe dará nada em troca. [...] Se eu escrever um livro sobre ele, ou para ele, o pai pensa, ele jamais conseguirá lê-lo (TEZZA, 2011, p. 64-65).
A rotina é uma máquina extraordinária de estabilidade e a condição básica de maturidade emocional e social – ele dirá, anos depois, pensando não em si mesmo, mas no filho. A rotina diária dá ao menino um eixo tranquilizador. A criança ainda não tem (a difícil) noção de “ontem”, “hoje” ou “amanhã” – a vida é um presente perpétuo irredimível, como num verso de Eliot, mas sem o seu charme; o tempo é um “em si” não angustiante, o espaço imediato em que o

menino se move, e mais nada. Como num jogo de armar, na sequência de fatos, eventos e coisas a fazer que recomeça todos os dias pelo espírito de organização da mãe (e não do pai), Felipe começa a se educar e a descobrir, de forma cada vez mais precisa, os seus limites (TEZZA, 2011, p. 129).

Há, nos excertos acima, as duas posições assumidas pelo pai. Em termos de construção formal, são dispostos na obra de modo a que o leitor perceba o amadurecimento paterno em relação à síndrome de Felipe. Não há pieguice, quando se trata de abordar a síndrome de *Down*, mas sim uma honestidade de sentimentos, exemplificada no primeiro trecho. No segundo, percebe-se a aceitação da condição do filho, resultado da convivência consolidada e do reconhecimento das vicissitudes dos relacionamentos parentais, sujeitos a tristezas e a alegrias cotidianas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como se viu, a representação contemporânea dos meandros da memória leva em conta a extensa tradição de colocar-se um narrador a evocar o seu passado e dirigir sua narrativa a um interlocutor ou leitor de quem espera atenção, compreensão e, em alguns casos, indulgência. Em escritores atentos a essa tradição e ao acúmulo de conhecimento relativo ao processo de formação e consolidação das memórias, a trama possível dessa temática tende à fragmentação, à dúvida, à hesitação, diferentemente, por exemplo, dos narradores do século XIX, para quem as recordações eram perfeita e linearmente representáveis.

Não é objetivo do narrador de *O filho eterno* conquistar o leitor pela piedade, mas provocar sensações diferentes, como repulsa e aceitação, no decorrer da narrativa. Uma história como a de Felipe é uma das diversas maneiras de a literatura abordar uma temática difícil, interessante e, ao mesmo tempo, perigosa. Daí o papel do narrador e do seu ponto de vista na obra, como aquele que direciona a interpretação da história. Para dar conta dessa complexidade, Tezza criou um narrador sincero, aberto, disposto a permitir que a devassa em sua consciência seja o derradeiro ato de sua reparação.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, Alfred. *A voz do escritor*. Tradução: Luiz Antonio Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2006.
- BARBOSA, João Alexandre. A modernidade do romance. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *O livro do seminário*. São Paulo: L. R. Editores, 1983, p. 21 - 42.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. Tradução de Mário Laranjeira. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 1 - 5.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. Tradução de S. P. Rouanet. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 197 - 222.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 12. ed., Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Revista USP, São Paulo, nº 53, março/maio 2002, p. 166 - 182.
- GINZBURG, Jaime. Notas sobre elementos de teoria da narrativa. In: COSSON, Rildo (Org.). *Esse rio sem fim - Ensaios sobre a literatura e suas fronteiras*. Pelotas: Relatos, 2000, p. 113-136.
- JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Organização, tradução e notas: Marcelo Pen. São Paulo, Globo, 2003.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. A teoria da narrativa - narratologia. In: MOTTA, Luiz Gonzaga. *Análise crítica da narrativa*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013, p. 71 - 92.
- NAVES, Rodrigo. A dificuldade da forma e a forma difícil. In: NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Companhia das letras, 2011, p. 15 - 40.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. 2. ed., Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2011.
- TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro, Saraiva, 2011.

Recebido em 31-03-2020
Aceito em 10-05-2020