

Diálogos sobre dramaturgia: uma leitura de *O filho eterno*, de Cristovão Tezza

Dialogues on dramaturgy:
a reading of *O filho eterno*, by Cristovão Tezza

Marcilene Moreira Donadoni¹
Luiz Fernando Marques dos Santos²

Resumo: O objetivo deste trabalho é realizar uma leitura do romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, com intuito de evidenciar a presença da teatralidade, enquanto especificidade do gênero dramático, como elemento híbrido que ocupa a margem do todo narrativo da prosa do escritor. Autor de romances contemporâneos, Tezza possivelmente se inscreve na possibilidade criadora que advém do momento histórico, o qual em seu âmago produtivo privilegia uma relação dialógica e/ou hibridação entre os gêneros literários. Assim, ancorada na leitura das especificidades do texto dramático propostos por Ryngaert (1995), Pascolati (1995), Pavis (1999) e Stanislavsky (2014), a análise se motiva na possibilidade de trazer ao centro narrativo a teatralidade que ocupa as margens das páginas da poética de Tezza.

Palavras-chave: Literatura brasileira contemporânea; hibridação literária; dramaturgia; Cristovão Tezza.

Abstract: The objective of this work is to read Cristovão Tezza's novel *O filho eterno*, in order to highlight the presence of theatricality, as specificity of the dramatic genre, as a hybrid element that occupies the margin of the narrative whole of the writer's prose. Author of contemporary novels, Tezza possibly inscribes himself in the creative possibility that comes from the historical moment, which in its productive core privileges a dialogical relationship and/or hybridization between literary genres. Thus, anchored in the reading of the specificities of the dramatic text proposed by Ryngaert (1995), Pascolati (1995), Pavis (1999) and Stanislavsky (2014), the analysis is motivated by the possibility of bringing to the narrative center the theatricality that occupies the margins of the pages of Tezza's poetics.

Keywords: Contemporary Brazilian literature; Literary hybridization; Dramaturgy; Cristovão Tezza.

Introdução

Um dos desafios da crítica contemporânea, em que outras ferramentas e suportes veiculam textos literários, com destaque para o meio virtual, é perceber como

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

² Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

a cultura humanista se mistura à cibercultura. Muitos escritores acabam aderindo a esses recursos e lugares impulsionados pelo mercado, a fim de não perder terreno para o que aclamam os agenciadores da indústria cultural, interessados nos resultados financeiros dos produtos artísticos.

No cenário literário brasileiro, a hibridização desenvolveu-se fortemente no âmbito da linguagem. As narrativas contemporâneas utilizam as mídias atuais (cinema, televisão, internet, jogos, entre outras) em seu processo de criação, por meio dos seus principais recursos e aspectos linguísticos, sobretudo aqueles recorrentes no cotidiano do público-alvo. Dessa forma, constituem-se a partir da inter-relação de gêneros literários e tecnológicos potencialmente fragmentados e amalgamados.

Schollhammer (2009) aponta que as produções literárias de caráter híbrido em território brasileiro iniciam-se com maior fôlego e representatividade na década de 1980. Segundo o intelectual, é a partir dessas produções que a nomenclatura pós-moderna começa a ganhar definições mais significativas, visto que

Ao longo da década de 1980, o elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação híbrida entre alta e baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultural popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas de não ficção, com a biografia, a história e o ensaio. Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é o resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 30 – 31).

Assim, convém definirmos essa literatura híbrida por meio de “[...] processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2015, p. XIX). Considerando também que a tecnologia imprimiu uma nova roupagem à cultura mundial, visto que as novas produções culturais se apropriaram dos aparatos midiáticos, sendo incorporadas a eles. “[...] a indústria está unindo as linguagens e combinando os espaços: ela produz livros e também audiolivros, filmes para o cinema e para o sofá e o celular” (CANCLINI, 2008, p. 18).

Entretanto, para os intelectuais que se posicionam contra essas produções, a criação da obra de arte quando desenvolvida com proposições mercadológicas sempre estará condicionada ao peso de um artefato destinado às grandes. Assim, o escritor que recorrer ao processo de produção que utilize a hibridação, possivelmente, se deparará

com um *locus* entre as fronteiras imagéticas da alta cultura e da cultura de massa; ao utilizar elementos vindos das massas, mesmo que com intenções artísticas, seu rótulo será sempre o do não-estético.

Devido à estigmatização que a cultura de massa ainda sofre no território brasileiro, especialmente por parte dos intelectuais que a vilipendiam constantemente em seus estudos, essa produção artística contemporânea híbrida tem dificuldades em alcançar a tão sonhada estante restrita aos grandes clássicos da alta literatura que compõe a seção intitulada Literatura, com inicial maiúscula, nas grandes livrarias.

Para compreendermos como se dá a hibridação na literatura, é necessário que mencionemos os três conceitos fundamentais da arte poética, agrupados, conforme Aristóteles e estudados com detenção por Emil Staiger no século XX, nos modos épico, lírico e dramático. Mesmo antes da concepção da expressão hibridação, existiam composições que utilizavam os processos de hibridação como procedimento constitutivo.

Desde a modernidade do século XIX, com os textos românticos, a possibilidade (ou a liberdade) criadora permitiu que os modos épico, lírico e dramático se amalgamassem de tal maneira até não serem percebidos isoladamente pelos leitores, cabendo a pesquisadores e a críticos, entre outros papéis, o de identificar a presença dos modos no texto literário.

Interessados nessa convivência entre os modos poéticos, nosso objetivo neste ensaio é detectar como a presença dramática perpassa a constituição do romance *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, especialmente a construção dos personagens. Vale destacar que o texto de Tezza foi adaptado para o cinema em 2016.

1. No palco analítico: uma leitura de *O filho eterno*

Publicado em 2007, *O filho eterno*, de Cristovão Tezza, recebeu diversos prêmios, entre eles, o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) em 2007 e o Prêmio Jabuti de Melhor Romance em 2008.

O filho eterno apresenta a mudança na vida de um protagonista não nomeado ao descobrir que seu primeiro filho, Felipe, tem síndrome de Down. O discurso do

narrador mescla-se ao do personagem e ao do autor implícito, confundindo o leitor, por meio de traços do discurso indireto livre. Em alguns momentos, o narrador abandona sua onisciência e adentra a consciência do personagem para criticá-lo e apoiá-lo, na medida em que parece compreender sua dor.

[...] Talvez ela tivesse na ponta da língua a frase que, enfim, rompe a delicadeza da civilização e põe as coisas no mesmo chão em que sempre estiveram: Nós já fizemos muito em cuidar dele até aqui. Não seja mal-agradecido. Mas ela sorriu: Eu já falei com sua esposa. Há ótima escolas especiais. Ele não foi mal-agradecido – foi um pouco ríspido apenas. Recusou-se a agradecer. E agora era ele que tinha dificuldades para olhar nos olhos da diretora [...]. Agrida, mesmo que mentalmente. Faça-se de vítima. Você gostaria de chamá-la de filha da puta, mas ficou quieto. Veja: você não é a vítima. Teve todas as oportunidades de pensar sobre isso, e foi deixando pr o último dia, quanto então ouviu o que não queria ouvir (TEZZA, 2013, p. 157).

Diversos artigos e entrevistas abordaram o romance de Tezza pelo viés biográfico, com o intuito de afirmá-lo ou não como uma autobiografia, especialmente pela configuração familiar do enredo ser semelhante à vida do autor: Tezza tem um filho com síndrome de Down assim como o protagonista de seu texto. Há também o fato de o personagem ser um aspirante a escritor. Em entrevista, ao ser questionado acerca do possível caráter autobiográfico de seu romance, o escritor respondeu:

[...] para mim, a ficção é um modo muito particular de ver o mundo; a biografia, ou a autobiografia (uma distinção mais ou menos irrelevante) é um outro modo. O autor vive o evento aberto da vida, que não tem ‘sentido’, que é um amontoado de fatos em sequência; um personagem submete-se a uma moldura que lhe dá exatamente aquilo que lhe faltaria na vida, se real fosse (TEZZA *apud* SILVA, 2008, s/p).

As reflexões de Tezza acerca do universo ficcional e sua distinção com a realidade empírica também perpassam o discurso do narrador de *O filho eterno*: “Só a frieza do olhar de fora pode dar essa dimensão à vida – aqui, agora, ele está no olho do furacão de si mesmo, e a vida jamais pode ser estetizada, ela não é, não poder um quadro na parede” (TEZZA, 2013, p. 129). Assim, classificar *O filho eterno* como obra autobiográfica seria desconsiderar seu caráter ficcional e ignorar sua literariedade, o que permitiu ao autor o reconhecimento de sua maestria literária.

Considerando, então, a capacidade criativa e inventiva de Tezza, a presença do modo dramático no romance em questão nos chamou a atenção. Com o intuito de empreender uma leitura dramática da narrativa, traçamos um percurso a partir da concepção do seja o personagem, intimamente relacionada tanto ao universo

romanesco quanto ao dramático, mirando na sua gênese na vertente teatral, especialmente no que concerne ao método de atuação proposto por Constantin Stanislavski.

Para tanto, apresentamos alguns aspectos relevantes da teoria relativa à literatura dramática, relacionando-os à configuração do romance como um todo orgânico e com o protagonista em específico. Por meio do método stanislavskiano, demonstramos a importância da aproximação entre personagem, narrador e autor (no caso, Cristovão Tezza), o que, no entanto, não se configura como um estudo biográfico, mas sim permite reforçar a competência literária do escritor.

Ao pensarmos acerca das nomenclaturas no campo dramático, o termo teatro está “[...] associado à dimensão espetacular do fenômeno teatral” (PASCOLATI, 2009, p. 93), isto é, refere-se ao espaço físico, local onde ocorre a materialização dos espetáculos. Por seu turno, drama, enquanto ação, relaciona-se à “[...] existência de uma tensão, de um conflito entre as vontades das personagens e uma consequente dinâmica de causa e efeito entre suas ações” (PASCOLATI, 2009, p. 93).

Iniciemos, pois, este estudo por meio da figura do narrador, ocupante central das narrativas romanescas que, no entanto, desaparece na dramaturgia. Se ele não está presente, cabe às indicações cênicas ou didascálias, ou seja, a “[...] todo texto [...] não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de apresentação da peça” (PAVIS, 1999, p. 206), normalmente entre aspas ou parênteses e não lidas pelos personagens, orientar como a ação deve ser desenvolvida. Em *O filho eterno* lemos:

Como o diretor de uma peça de teatro indicando ao ator os pontos da cena: sintase assim; movase até ali; sorria. Veja como você tira o cigarro da carteira, sentando sozinho nesse banco azul, enquanto aguarda a vinda do seu filho. Cruze as pernas. Pense: você não quis acompanhar o parto (TEZZA, 2013, p. 13).

Devido à ausência do narrador, no romance de Tezza a ação e os diálogos dos personagens são essenciais e pontuais para a compreensão dos acontecimentos. Além disso, os personagens são reduzidos, para não “poluir” a cena romanesca e não dispersar a concentração do leitor. No núcleo reduzido de personagens do romance, temos o Pai e o filho, Felipe, os quais desenvolvem e concentram toda a ação narrativa, enquanto a Mãe e a Irmã auxiliam a compor as cenas como pano de fundo, atuando

como figurantes. Assim, com auxílio do tempo e do espaço, também reduzidos, a ação se concentra em poucos personagens, o que amplia a tensão e o conflito no desenvolvimento do enredo. Esse procedimento se assemelha ao da cena dramática.

Conforme Ryngaert (1995, p. 12), “[...] o teatro é antes de tudo diálogo, ou seja, de que nele a palavra do autor é mascarada e partilhada entre vários emissores. Essas palavras em ação assumidas pelas personagens constituem o essencial da ficção”.

Ao pensarmos no gênero narrativo e por extensão no romance, o narrador é o responsável pela compreensão dos acontecimentos, visto que as ações conhecidas por meio dele e não por meio de atores que a materializam em movimentos e palavras no palco diante do público. O narrador heterodiegético é uma das figuras centrais de *O filho eterno* e da leitura dramática da narrativa, mesmo que sua presença seja ausente no gênero dramático.

Sabemos que esses primeiros apontamentos estão, ainda, em um âmbito comparativo superficial, não bastando para despertar a atenção para *O filho eterno* como um texto constituído, também, pela presença do modo dramático. Justificamos que a leitura inicial que motivou esta análise se relaciona com a repetição da expressão “teatro” no romance.

Em uma das peças da comunidade, nos anos 1970, como aquela que foi ao palco em São Paulo, o pai representava um mendigo que havia matado a mãe e se confessava num certo Templo das Sete Confissões, em plena Idade Média. Era uma espécie de teatro-verdade, um texto que foi se construindo em improvisos emocionais e emocionados, cada ator criando boa parte de suas falas até o conjunto final ser lapidado pela mão férrea da direção. [...] Cada ensaio era uma sessão quase religiosa - no limite, chegava às vezes a uma verdadeira contrição de penitentes. Na visão do diretor, a concentração não deveria ser a mera expressão de uma técnica, um exercício de autocontrole; deveria ser antes - uma fusão com alguma voz verdadeira da alma. A utopia do ‘sentimento verdadeiro’ estava no ar: todos buscavam a ‘verdade das emoções’ [...] (TEZZA, 2013, p. 189-190).

Concentrando-nos no vocábulo “teatro”, que perpassa toda a constituição do romance, ora por analepses relacionadas ao Pai, ora pelo discurso questionador do narrador, que também influencia o desenvolvimento cognitivo de Felipe no plano da diegese, atentamos para a chave que ampliou nossa possibilidade interpretativa, o termo “teatro-verdade”.

Essa chave nos direcionou para o método desenvolvido pelo ator, diretor e dramaturgo Constantin Stanislavski, que preconizou que toda representação teatral

deve estar intimamente relacionada com o sentimento de verdade. Assim, para o que o espetáculo alcance a alma do público, é preciso que o ator tenha vivenciado a verdade por trás da sua encenação, para poder transmiti-la da forma mais real possível.

No entanto, mais importante do que as ações, propriamente ditas, é a sua veracidade e a nossa crença nelas. Eis o motivo: sempre que se tem verdade e fé, tem-se sentimento e experiência. Pode-se pô-lo à prova, executando até mesmo o ato mais íntimo em que acreditem, Verão que instantânea, intuitiva e naturalmente despertar-se-á uma emoção (STANISLAVSKI, 1991, p. 186).

Pensando nisso, utilizamos o método stanislavskiano como uma pista para compreender as (aparentes) motivações autobiográficas que permeiam o cenário constitutivo de *O filho eterno*, com o intuito de possibilitar não apenas a compreensão ou a transcrição da vida pessoal do autor Cristovão Tezza, mas também de permitir uma leitura que alcance o sentido de verdade que é composto pela aproximação entre autor, personagem e narrador.

2. Por trás das cortinas: outros aspectos dramáticos na narrativa

Em face da tríade composta por escritor, narrador e personagem, antes de nos aprofundarmos no sentido de verdade, é importante ressaltar que estamos diante de um romance contemporâneo, composto por procedimentos oriundos do processo de hibridação.

O narrador, um dos seres que compõe a tríade, pode ser considerado também um dos artifícios para disfarçar a aproximação entre escritor e personagem, especialmente ao negar qualquer compromisso com a verdade em seu discurso e declarar-se um ser manipulador.

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. Que é mais ou menos o que todos fazem, o tempo todo: falsificar (TEZZA, 2013, p. 41).

Estaríamos diante de um narrador próximo a Bento Santiago de *Dom Casmurro*? Ou seria uma prova da literariedade do romance, que poderia ser reconhecido como

um romance de formação, ao demonstrar o contato e o amadurecimento do protagonista diante da experiência junto ao filho nascido com Down?

Na medida em que o narrador se afirma como um falsificador, ele não perde seu compromisso com a narrativa, apenas desvia o olhar de uma possível verdade, ou seja, o sentido de verdade que perpassa e compõe a tríade.

Podemos pensar nesse narrador como um ser onisciente, por demonstrar conhecimento acerca do futuro que aguarda o protagonista. Assim, também podemos considerar seu fluxo de consciência ao questionar e criticar as ações do Pai como se este pudesse ouvi-lo. No entanto, acreditamos que exista algo além na composição desse narrador, e esse algo é o responsável pela possibilidade de uma leitura dramática stanislavskiana, o que o aproxima do escritor e do personagem pelo sentido de verdade que possuem em comum.

Dizer as coisas como elas são: não reclame, ele se vê pensando. Você quer ouvir uma mentira, e isso a médica não tem para dar. Você quer um gesto secreto de piedade, disfarçado pela mão da ciência, e isso também está em falta. Há séculos as funções da vida já se separaram todas, cada uma em sua especificidade. O que ela tem a dizer além de descrever cientificamente a síndrome, é o que você pode fazer pela criança, mas não espere muito disso; no máximo você vai tornar as coisas suportáveis. Você não é nem o único, nem o último (TEZZA, 2013, p. 72).

Como explicar o sentido de verdade que defendemos? Pela citação, composta pelo discurso do narrador numa cena em que o Pai, diante da médica, recebe outro diagnóstico: de que o filho é uma criança com síndrome de Down e sempre o será. Notamos que o narrador não possui apenas uma proximidade discursiva para alcançar o protagonista; seu discurso é composto pelo sentido de verdade, a verdade de que também é o pai de uma criança com Down.

Nesse ponto de nossa leitura, ganha sentido o método stanislavskiano, na medida em que Tezza, ao utilizar suas experiências pessoais como (possível) fonte literária para compor *O filho eterno*, cria um personagem que partilha de seus sentimentos, aproximando-os pela verdade proposta pelo método de Stanislavski. Por outro lado, essa aproximação estaria comprometida, pois os leitores não seríamos o público que assiste à materialização cênica do romance no palco. Logo esse sentido não nos alcançaria totalmente. Dessa forma, o recurso utilizado pelo escritor foi que, além de um protagonista que partilha e vivencia tal sentido, o romance é narrado por um ser

que também possui as mesmas experiências, ou seja, composto pela mesma (possível) verdade.

Assim, ainda que o romance não ocorra no palco, Tezza transmite ao leitor o seu sentido de verdade por dois seres que partilham dela, compondo a tríade de pais com filhos portadores de Down. Essa leitura indicaria que não estamos diante de um mero romance autobiográfico, mas sim de um romance contemporâneo no qual os procedimentos discursivos foram tramados de modo a obscurecer os limites entre os modos narrativo e dramático.

A presença dramática em *O filho eterno* não se limita ao sentido de verdade como proposto por Stanislavski na constituição do personagem e do narrador. Ela também perpassa a constituição da narrativa por meio de referências a grandes dramaturgos, como Nelson Rodrigues e William Shakespeare, e a espetáculos vislumbrados pelos personagens, além da já referida repetição da expressão “teatro” e de elementos que nos orientam para o texto dramático.

A expressão “teatro” nos direciona para o seu caráter de ficção, em face de sua presença verossímil, referindo-se especialmente à representação, e sua repetição atua como um marcador para reforçar o estado interior do personagem Pai, que preferia acreditar que sua vida era apenas uma encenação, por ter um filho com Down, e que quando as cortinas fossem fechadas o espetáculo se encerraria.

Ele não pensa em coisa alguma, mas, se pensasse, talvez dissesse: estou como sempre estive – sozinho. Acendeu um cigarro, feliz: e isso é bom. Deu um gole do uísque que tirou do bolso, vivendo o seu pequeno teatro. Por enquanto as coisas vão bem – ele não pensava no filho, pensava nele mesmo, e isso incluía a totalidade de sua vida, mulher, filho, literatura, futuro (TEZZA, 2013, p. 12).

Inicialmente, o Pai desperta no leitor antipatia, pela forma como enxerga e atua em sua vida, especialmente em seu convívio com o filho, que trata como um rato em uma gaiola. Sabemos, por outro lado, que mesmo diante da filha saudável suas atitudes permanecem: “[...] mas crianças normais só precisam de água, que elas vão crescendo como couves, ele imagina” (TEZZA, 2013, p. 145).

O contato do Pai com o universo teatral compõe outra especificidade da narrativa de Tezza, na medida em que algumas peças são materializadas na obra, sendo encenadas por ele. Dessa forma, *O filho eterno* pode ser considerado o palco em que o Pai, além de encenar o seu espetáculo íntimo e cotidiano, nos revela, por meio de

analepses, sua juventude artística em contato com o teatro e o desconcerto por haver pessoas que não sabem o que seja teatro.

Em janeiro de 1972 ele o amigo participaram de um festival de teatro em Caruaru, Pernambuco, e voltaram os dois de carona, mochila nas costas, dedão na estrada, atravessando o Brasil a pé [...] perguntaram o que eles faziam da vida. 'Teatro', respondeu o amigo. 'O que é teatro?', insistiu um deles, sinceramente curioso. 'Uma espécie de circo', ele respondeu, depois de gaguejar um pouco, confuso [...] Como alguém pode não saber o que é 'teatro'? (TEZZA, 2013, p. 79-80).

Envolta em crítica social, outra analepse é composta pela descrição marginalizada e generalizada dos integrantes do grupo de teatro que o personagem frequentou na juventude: “[...] imaginar que aquele bando de maconheiros está ali para infernizar a vida deles, e não para passar quatro dias inocentes enquanto representam uma peça de teatro” (TEZZA, 2013, p. 174) ao serem abordados por policiais depois de uma denúncia de invasão de propriedade.

A faceta dramática não constitui apenas o Pai; ela está presente, também, na configuração de Felipe e da filha mais nova “Só a irmã, parece, entender o que ele diz, cuidando das coisas dela, mas com o ouvido atento - e frequentemente promove ela mesma outro teatro, como atriz e diretora de cena, reproduzindo sem saber a vida que leva, teatro e vida são a mesma coisa” (TEZZA, 2013, 162).

Nesse ponto, o teatro ganha fôlego com seu sentido de representação da realidade, pois a filha brinca com o irmão, representando o papel da Mãe, o que destacamos como uma experimentação da realidade, considerando que a filha compreende as configurações familiares e inconscientemente se prepara para fazer parte delas.

Diferentemente da irmã, Felipe não possui a habilidade de compreender os contextos e o âmbito social. Sua vida é vista, aos olhos do Pai, como um teatro mecânico, no qual o filho apenas repete os movimentos e as ações sem compreendê-los.

Aliás, [ele] ignora tudo aquilo que não entende; passa ao largo, não vê, esquece, apaga, ou transforma em um teatro que torna fisicamente palpável o que de outra forma não tem significado - como rir de uma piada incompreensível numa roda de adultos, imitando-lhes os trejeitos e o sacudir de cabeça: e a paródia involuntária de um pequeno adulto, e como que nos desarma a todos, transformados em puro gesto, num vazio de ossos (TEZZA, 2013, p. 184).

Paradoxalmente, o teatro é o responsável pela inclusão social de Felipe e é por meio do olhar do Pai que também percebemos a importância da representação no convívio em sociedade, como nos momentos em que o filho participa de competições de natação: “Seu filho é incapaz de compreender verdadeira a abstração da disputa, e sua ideia implícita – ali o pai começa a descobrir o poder do teatro no verniz civilizador” (TEZZA, 2013, p. 154).

Assim como o Pai, Felipe também participa da encenação de um espetáculo montado e adaptado pelo seu professor na escola para crianças com Down. Trata-se de uma referência à *Comédia dos erros*, de William Shakespeare. No episódio, notamos todo o processo de montagem do espetáculo utilizado pelo professor, por meio de um discurso metateatral.

O talento de histrião não se perde, entretanto, e encontra uma boa utilidade no palco. Na escola especial que ele frequenta todos os dias [...] Uma das peças é uma versão simplificada da *Comédia dos erros*. Uma concepção original: em cena, as crianças dublam a própria voz, previamente gravada em trechos isolados que depois são montados na mesma sequência (TEZZA, 2013, p. 187).

Por meio da representação em que se insere Felipe, não apenas com finalidades artísticas, mas também como método de compreensão dos princípios sociais que o cercam, acompanhamos um processo de amadurecimento dos personagens do romance, tanto em seus valores e na forma como vislumbram o mundo quanto emocionalmente, pois somente ao final da narrativa temos o elemento primordial do gênero dramático e da convivência familiar: o diálogo entre o Pai e Felipe.

Considerações finais

Ao pensarmos no mercado literário conforme propõe Schollhammer (2009), é importante consideramos que sua ampliação e seu desenvolvimento em território brasileiro impulsionaram e motivaram o surgimento de novas produções artísticas, acompanhadas pela nova safra de pseudo-escritores.

Assim, diante desse novo grupo que recorre em suas produções ao processo de hibridação literária, é necessária atenção redobrada ao fazer literário, que acaba perdendo seu valor estético, substituído pelas motivações econômicas do consumo e

do lucro, mas agora também, mesmo que de forma idealizada, por esta nova gama de indivíduos que se autodomina escritores e desejam viver por meio da rentabilidade de suas produções.

Os críticos brasileiros falam desse período como a década da literatura “pós-moderna”; sua condição principal residiria no desenvolvimento de uma economia de mercado que integrou as editoras e profissionalizou a prática do escritor nacional. Um novo critério de qualidade surge, resultando em romances que combinam as qualidades de best-sellers com as narrativas épicas clássicas (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 28-29).

Nesse sentido, relacionada à qualidade de best-sellers, o escritor se depara com a dificuldade em alcançar o público leitor, motivada pela nova formação deste – uma vez que este indivíduo, possivelmente, representará o novo leitor, desenvolve-se imerso num universo midiático-mercadológico, influenciado e gerenciado pela presença exacerbada da indústria cultural americana. Ou seja, a partir de atrativos como desenhos animados, filmes, jogos, entre outros que atuam disseminando a necessidade consumista de que se valem as relações econômicas americanas.

Concentramo-nos em destacar uma leitura que, inicialmente motivada por uma expressão – “teatro” –, possibilitou vislumbrar a presença dramática em *O filho eterno* como chave interpretativa na constituição dos personagens, de suas relações e do sentido de verdade na produção literária. Contribuindo a manutenção da narrativa, por meio de seu valor estético, enquanto representação literária contemporânea brasileira.

Outros estudos que tratem de *O filho eterno* e do método criativo de Cristovão Tezza devem ampliar suas possibilidades analíticas, priorizando os processos de hibridação que tornam quase imperceptíveis os limites entre os modos narrativo e dramático, por exemplo, visto que rotular o romance de Cristovão Tezza tão somente como autobiográfico é desconsiderar o trabalho imaginativo e criativo do escritor. É preciso retomar a análise da materialidade do texto e ouvir o que ele tem a nos dizer sobre si mesmo e sua constituição.

Referências

CLACLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015. (Ensaio Latino-Americanos, I).

CLACLINI, N. G. *Leitores, espectadores e internautas*. Tradução de Ana Goldberger. São Paulo: Iluminuras, 2008.

PASCOLATI, S. A. V. Operadores de leitura do texto dramático. In: BONICI, T.; ZOLIN, L. O. (Orgs.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 93–114.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RYNGAERT, J-P. Enunciadores e enunciação. In: _____. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 103–123.

SCHOLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (Coleção Contemporânea: Filosofia, literatura e artes).

SILVA, J. M. Cristovão Tezza: um escritor não pode ter medo de nenhum tema. *Expresso*. Sup. Actual (Portugal). 25. nov. 2008. Disponível em: <http://bibliotecariodebabel.com/tag/cristovao-tezza/> Acesso em: 27 set. 2018.

STANISLAVSKI, C. Fé e sentimento de verdade. In: _____. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014. p. 167–200.

TEZZA, C. *O filho eterno*. 16. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.