

FABIANO GUIMARÃES FUSCALDI

**A vocação da escrita na prosa de Cristovão Tezza –
a construção do autor de *Beatriz* e *Um erro emocional***

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Outubro de 2013

FABIANO GUIMARÃES FUSCALDI

**A vocação da escrita na prosa de Cristovão Tezza –
a construção do autor de *Beatriz* e *Um erro emocional***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural

Orientadora: Maria Ângela de Araújo Resende

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS:
TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA DA CULTURA**

Outubro de 2013

FABIANO GUIMARÃES FUSCALDI

**A vocação da escrita na prosa de Cristovão Tezza –
a construção do autor de *Beatriz* e *Um erro emocional***

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Maria Ângela de Araújo Resende – UFSJ
Orientadora

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes – CEFET/MG

Prof^a. Dr^a. Adelaine Laguardia Nogueira – UFSJ

Prof. Dr. Cláudio Márcio do Carmo – UFSJ
Coordenador do Programa de Pós-graduação em Letras

São João del-Rei, 18 de outubro de 2013

Dedico este trabalho a minha mãe, que me ensinou a leitura; a meu pai, que me ensinou a metáfora; e à Cris, minha melhor leitora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Cris, pelo companheirismo sincero e atencioso e pelos constantes incentivo, apoio, paciência, favores, dicas, leituras, releituras, elogios.

Agradeço muitíssimo a meus pais, pelo máximo incentivo, apoio e torcida, e a meu irmão, que, mesmo longe, acompanha sempre de perto cada passo meu.

A meus familiares e amigos torcedores. Saudações!

A Jorge Luis e Maria Rita, condescendentes ouvintes.

A minha mais nova e grande amiga, trabalhadora dedicada, paciente e competente, que me concedeu a oportunidade de ser seu aluno de disciplina isolada, que me apresentou Cristovão Tezza, que me ensinou a confiar mais em meu potencial acadêmico, que sempre apostou em meu sucesso, com quem compartilho Cristovãos, Adélias, Joões, Josés, Jorges, Clarices, Bartolomeus, Manoéis, Fernandos, Oswaldes, Méurys, Fuscaldis... e que me ofereceu o presente de ser minha orientadora: Maria Ângela.

Aos professores do mestrado com quem pude aprender novas leituras e também o coleguismo.

Agradeço também à CAPES, cujo apoio financeiro foi muito importante para a realização do trabalho.

*Minha palavra é minha sedução — a cada
capítulo estou mais próximo da liberdade*

Cristovão Tezza

RESUMO

Este trabalho analisa a produção de Cristovão Tezza, principalmente *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012), a obra de contos *Beatriz* (2011) e o romance *Um erro emocional* (2010), e discute como essas e outras de suas obras constituem um desafio a categorizações tradicionais da crítica literária. Para isso, apresentamos a trajetória acadêmica do escritor, com diversas publicações sobre o pensamento de Mikhail Bakhtin, e evidenciamos a relevância desse trabalho para os estudos literários. Além disso, são questionados os conceitos de autor, autoria e autobiografia, e também a caracterização, a partir de diferentes pontos de vista, dos gêneros ensaio, romance, conto e prólogo, tendo em vista a discussão acerca do contexto da pós-modernidade e da literatura contemporânea. Como resultado, pretendemos apontar na produção ficcional de Cristovão Tezza a elaboração de um projeto de escrita com reflexões teóricas sobre conceitos literários.

Palavras-chave: Cristovão Tezza, autoria, autobiografia, prosa, contemporâneo.

ABSTRACT

This work analyses the production of Cristovão Tezza, especially *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012), the short stories of *Beatriz* (2011) and the novel *Um erro emocional* (2010), and discusses how these and other of his works constitute a challenge to traditional categorizations of literary criticism. So we present the writer's academic trajectory, with many publications about Mikhail Bakhtin's ideas, and show the relevance of this work to literary studies. We also question the concepts of author, authorship and autobiography, and the characterization, from different points of view, of the literary genres: essay, novel, short-story and prologue, regarding the discussion about the post-modern context and contemporary literature. As a result, we intend to show Cristovão Tezza's fictional production as a writing project with theoretical reflections about literary concepts.

Keywords: Cristovão Tezza, authorship, autobiography, prose, contemporary.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – CONSTRUÇÃO DA AUTORIA	16
1.1 O espírito da prosa: ensaio ou ficção?	16
1.2 Cristovão Tezza: autor, narrador e personagem.....	23
1.3 Autobiografia: projeção de uma máscara.....	35
CAPÍTULO II – UM ERRO PROPOSITAL	53
2.1 Beatriz e Donetti.....	53
2.2 O espírito vacilante da prosa	56
2.3 Prólogo: nem ensaio, nem ficção	69
2.4 Ecos dostoiievskianos: a renovação dos gêneros	78
CAPÍTULO III – O OUTRO E SI MESMO	85
3.1 O autor parodiado	85
3.2 Tradução do erro, renovação do gênero	93
3.3 Cristovão Tezza: contemporâneo?.....	99
3.4 Tomar posse de si: o escritor/leitor	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	112

INTRODUÇÃO

Cristovão Tezza nasceu em 1952, em Lages, Santa Catarina, mas mudou-se ainda criança para Curitiba. É um escritor com longa carreira e produção extensa, não apenas de romances – gênero pelo qual é mais lembrado –, mas também de contos, crônicas, textos críticos, além de ter sua obra premiada e também traduzida para vários idiomas. Ele é constantemente convidado a participar de palestras, entrevistas e debates e seus livros possuem destaque nas prateleiras das livrarias de todo o país.

Sua trajetória na área de Letras – graduação, mestrado e doutorado – é, ele mesmo declara, um importante aporte para a maneira como pensa a Literatura e também para o amadurecimento de sua escrita. Sua produção acadêmica inclui manuais de oficina e prática de textos, em parceria com Carlos Alberto Faraco, e – a maioria – artigos sobre Mikhail Bakhtin: “Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin” (1988), “A construção das vozes no romance” (2001), “Sobre o autor e o herói” (2001), “Polyphony as an Ethical Category” (2002), “Poesia” (2006), “Sobre a autoridade poética” (2006).

Comparados com a vasta produção e a importância que sua escrita premiada alcançou já há algum tempo no país e fora dele, os estudos sobre a obra de Tezza ainda são escassos. Dentre esses trabalhos acadêmicos, de acordo com o site oficial do autor¹, existem artigos, monografias e dissertações de mestrado. O site identifica apenas quatro dissertações de mestrado sobre o autor. A mais recente, de 2006², traz uma análise de *Trapo*, romance publicado em 1988. As outras três datam de 1999³, 2000⁴ e 2003⁵. Isso significa que todas

¹ cristovaotezza.com.br

² FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. 2006. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2006.

³ ARAÚJO, Adriana de F. B. *Como a luz branca nas cores do espectro ou a construção da subjetividade em Uma noite em Curitiba, de Cristovão Tezza*. 1999. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

analisam obras publicadas antes dos anos 2000, já que a última obra de Tezza a vir a público antes de 2003 é *Breve espaço entre cor e sombra*, romance de 1998. Além disso, essas três últimas dissertações surgem antes da publicação de *Entre a prosa e a ficção: Bakhtin e o formalismo russo*, obra crítica fruto da tese de doutorado do autor, em que aparecem importantes considerações para a compreensão do pensamento de Mikhail Bakhtin e, conseqüentemente, à própria obra de Tezza. Essas dissertações são, portanto, anteriores às obras mais premiadas de Cristovão Tezza – os romances *O fotógrafo*, de 2004, e *O filho eterno*, publicado em 2007: a obra mais polêmica e mais premiada em sua carreira até hoje e também a última publicada antes de Tezza abandonar a carreira de professor universitário para dedicar-se exclusivamente à escrita literária.

Nesses estudos, são recorrentes as discussões em torno dos conceitos de metaficção, narrativa contemporânea, limites entre o real e o ficcional. São poucos, porém, os que refletem sobre essas e outras questões à luz da teoria que mais influenciou o autor em sua carreira acadêmica: Mikhail Bakhtin. Em 2011, embora o site oficial do autor não identifique, surgiu uma tese de doutorado sobre Tezza, de Veridiana Almeida⁶, em que os conceitos de ficcionalização e criação literária e as leituras que Tezza faz sobre a obra de Bakhtin aparecem discutidas em torno do romance *O filho eterno*.

As ideias expressas nos artigos acadêmicos publicados por Tezza aparecem reunidas e detalhadamente analisadas em *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, de 2003, fruto de sua tese de doutorado de um ano

⁴ KOBBS, Veronika Daniel. *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. 2000. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

⁵ AMBORSKA, Katarzyna. *Breve espaço entre palavra e imagem em Cristovão Tezza*. 2003. 76 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Filologia Românica, Universidade Jagiellona de Cracóvia, Cracóvia, 2003.

⁶ ALMEIDA, Veridiana. *Confissão com ficção: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza*. 2011. 190 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

antes. Tezza já havia revelado seu vínculo teórico com o pensamento do filósofo russo em sua dissertação de mestrado e, nessa obra de 2003, mostra domínio e traz importantes contribuições sobre conceitos de Bakhtin muito discutidos, como dialogismo, polifonia e as análises sobre a obra de Dostoiévski. Há também aí o reconhecimento da proximidade entre a teoria sobre a linguagem de Bakhtin e a psicanálise, além da reflexão sobre o processo de criação na escrita ficcional. De acordo com Tezza, o escritor inevitavelmente cria um duplo de si no momento mesmo em que escreve. Isso ocorre porque o ato de escrever, o evento estético, não se confunde com o evento da vida. Essa reflexão é importante para se pensar toda a obra ficcional de Tezza, de caráter intimista, em que marcas de personagens, narradores e autor facilmente se misturam e se refletem em cada uma dessas máscaras.

O pensador russo formulou uma sólida teoria sobre a prosa e, entretanto, durante muito tempo ela foi interpretada, afirma Tezza em *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, a partir da visão da crítica estruturalista. Só recentemente alguns textos de Bakhtin foram encontrados e começaram a ser organizados e novamente traduzidos, o que vem contribuindo para o surgimento de outras possibilidades de leitura da teoria desse autor. Essas novas leituras se esforçam para se aproximar da formulação de uma teoria bakhtiniana mais coesa (o texto da tese, de 2003, aponta para essa possibilidade). Devido à importância do pensamento desse autor para a filosofia da linguagem, a descoberta de novos textos é altamente significativa, até hoje, para reflexões sobre literatura. E, sem dúvida, eles fornecem grandes contribuições para a crítica autobiográfica – uma das principais vertentes para a análise da obra de Cristovão Tezza.

Além de *O filho eterno* – uma narrativa com forte apelo autobiográfico –, *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* – sua última obra de fôlego –, publicada em 2012, traz o termo autobiografia já no subtítulo e aprofunda a discussão que sempre se fez em torno da produção literária do autor. Essa obra, além de discutir noções teóricas da escrita em prosa, mostra ainda, sempre à luz dos estudos de Bakhtin, que os gêneros não são e não devem ser sólidos como normalmente se prega. Ela mesma mistura os gêneros ensaio e ficção, narra

fatos da vida do autor associados à formação e ao amadurecimento de sua escrita, além de apresentar referências a importantes nomes da literatura e da crítica literária.

Portanto, numa análise das obras de Tezza, é imprescindível considerar sua trajetória acadêmica e levar em conta não só a teoria de Bakhtin, mas principalmente a interpretação de Tezza sobre essa teoria – outra carência entre os estudos sobre esse autor (dentro as contribuições de Tezza nesse ensaio para a leitura de Bakhtin, estão o desvincular dos traços de positividade e negatividade tradicionalmente atribuídos aos conceitos de dialogismo e monologismo e o pensar o gênero poesia no horizonte de definição da prosa). Cristovão Tezza é um escritor de ficções que é também doutor em Literatura Brasileira e cujo foco é justamente o pensamento desse filósofo russo. Essa influência se mostra presente (nem sempre por citações) em várias páginas de sua autobiografia literária.

Outro aspecto importante sobre *O espírito da prosa* é o fato de provocar em seu leitor a dúvida com relação à voz narrativa, que se proclama, somente às vezes, coincidir com a do autor. Essa dúvida acarreta discussões sobre, por exemplo, as noções de autoria, verdade e ficção, e isso permite discutir o próprio gênero ensaio, já que apresenta traços ficcionais. A figura do autor na voz narrativa desse texto é relativizada e, assim, suscita discussões que se estendem ao prólogo da obra de contos *Beatriz*, publicada um ano antes, 2011. Isso porque, nesse prólogo, a voz narrativa também reclama a si uma identificação direta com o autor da obra, além de traçar elementos da composição de sua prosa recente. Os contos que compõem a obra giram todos em torno dos mesmos dois personagens: Donetti, um escritor, e Beatriz, uma de suas leitoras. Essas narrativas marcam a intratextualidade na ficção de Tezza, especificamente em *Um erro emocional*, romance publicado em 2010. Ele apresenta somente dois personagens em cena: os mesmos que aparecem nos contos de *Beatriz*. Além disso, o prólogo em *Beatriz* também faz referência a esse romance e informa que ele, de acordo com o projeto inicial, seria um conto, mas ultrapassou o limite de páginas da narrativa curta.

Essas obras, de 2010 a 2012, são as três últimas criações ficcionais de Cristovão Tezza. Elas são justamente as três que sucedem à publicação de *O filho eterno* (de 2007), e as que aparecem publicadas logo após o abandono da carreira acadêmica, em 2009. A proximidade – não só cronológica, mas temática – entre elas permite apontar alguns traços importantes para a compreensão da escrita de Tezza e questionar se é possível encontrar nessa escrita reflexões sobre conceitos teóricos da crítica literária.

O primeiro capítulo deste trabalho, “Construção da autoria”, compara exemplos de literatura de formação em escritores brasileiros com *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, de Cristovão Tezza. Em seguida – à luz das teorias de Mikhail Bakhtin (1997), Leonor Arfuch (2009), Roland Barthes (2003) e Ricardo Piglia (1994) – analisam-se as categorias autor, narrador e personagem, nessa e em outras produções de Tezza, a partir da análise crítico-comparativa entre obras de Tezza, da crítica biográfica e da discussão sobre os limites entre ensaio e ficção. Tais reflexões relativizam a figura do autor, que inventa a si próprio no ato da escrita, e acarretam em um exame sobre a autobiografia e sobre os possíveis significados da expressão *autobiografia literária*, no subtítulo dessa obra.

O segundo capítulo, “Um erro proposital”, apresenta um levantamento das produções do autor em que os personagens Beatriz e Donetti primeiramente apareceram até as últimas publicações: o romance *Um erro emocional* e a obra de contos *Beatriz*. A escolha dos nomes desses personagens é analisada com a leitura de textos críticos e ficcionais de outros autores, de onde se parte para a reflexão sobre as duas obras de Tezza. Em seguida, de acordo com os pontos de vista de Julio Cortázar (1974), Roland Barthes (1971), Ricardo Piglia (2004, 2006), Nádía Gotlib (1985) e Luiz Costa Lima (1989), debate-se sobre o conceito dos gêneros conto e romance e sobre a noção de erro associada à escrita de dessas duas obras de Tezza. No caso de *Beatriz*, esse debate se estende ao prólogo que a acompanha, numa aproximação com a leitura de *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, feita no capítulo anterior, e conforme os pontos de vista de Antoine Compagnon (1996) e Roland Barthes (2003). Finalmente,

propõe-se a renovação dos gêneros – romance, conto, prólogo e ensaio – promovida por Tezza, tendo em vista a análise de Mikhail Bakhtin (BAKHTIN *In: DOSTOIÉVSKI*, 2012) sobre a obra de Dostoiévski.

No terceiro e último capítulo, “O outro e si mesmo”, a análise das três últimas criações ficcionais de Cristovão Tezza se intensifica com a discussão sobre o contemporâneo e a pós-modernidade, segundo Agamben (2010), François Lyotard (LYOTARD *apud* SOUZA, 2007, 2011), Silvano Santiago (2008) e Leonor Arfuch (2010). Se nos dois capítulos anteriores a figura do autor se misturava às de narrador e personagem para dar sentido ao texto, neste, é levada em conta ainda a figura do leitor – à luz de Compagnon (1996) e Bakhtin (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003) e Eneida Maria de Souza (2007), da qual o autor se incorpora para dar sentido à vida. As reflexões sobre essas obras culminam com a ideia de uma escrita ficcional de Tezza dotada de elementos que desafiam pontos de vista da crítica literária e, dessa forma, se torna ela mesma discurso teórico.

*veja bem, isto é só um personagem, não uma
pessoa; perceba como a emoção é de papel;
observe como isto não é um cachimbo.*

Cristovão Tezza

*Encontrar o meio de aproximar-se da vida pelo
lado de fora, é esta a tarefa do artista.*

Mikhail Bakhtin

CAPÍTULO I – CONSTRUÇÃO DA AUTORIA

1.1 O espírito da prosa: ensaio ou ficção?

“Este não é um trabalho acadêmico”. Assim começa Cristovão Tezza (1952-) o texto *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012), obra chamada de ensaio que tenta responder à pergunta ‘o que leva alguém a escrever?’. Pouco usual na literatura, esse é um gênero comum no meio acadêmico, ambiente em que Tezza atuou por 25 anos na condição de professor; mas a primeira frase do livro é categórica. A questão do gênero textual é o ponto de partida dessa obra, que aponta para a condição do autor, algo que se mostra de difícil definição:

Tudo bem: escritor. Aceito o título. Melhor: prosador. Escritor é uma boa definição, a meu favor – cabe tudo. Prosador é mais preciso, e também nele cabe quase tudo, exceto a poesia. Já *romancista* é uma coisa antiga, para determinada faixa de compreensão. (TEZZA, 2012, p.10).

Durante muito tempo, Cristovão Tezza, em determinada faixa de compreensão deste termo, foi romancista. Escreveu poesia na adolescência e sempre declarou proveitoso o fato de não ter feito chegar a público esses escritos; mas já reconheceu em entrevistas que parte dessa poesia encontrou bom lugar no romance *Trapo* (1988), na condição de escritos esparsos de um de seus

personagens. Chegou ainda a publicar um livro de contos – *A cidade inventada* (1980) –, obra que tenta, como costuma brincar nas entrevistas, recolher de todos os sebos onde a encontra. No entanto, além de considerar o termo ‘romance’ desgastado, a escolha do termo ‘prosador’ se mostra mais pertinente também pelo fato de, em 2008, ter participado de coletâneas de contos por ocasião da homenagem ao centenário de morte de Machado de Assis e de ter publicado *Beatriz*, obra também desse gênero (ao que se sabe, sem arrependimentos), em 2011.

No Brasil, embora sejam muitos os exemplos de memórias da infância, poucos escritores se dedicaram à escrita de sua trajetória literária. No século XIX, um dos mais lembrados textos memorialísticos (publicado em 1900) é *Minha formação*, de Joaquim Nabuco (1849-1910), que, embora narre os contatos com escritores importantes da época, as reflexões sobre a própria escrita e a cultura brasileira, trata-se principalmente do relato de um poeta fracassado que revela, num contexto positivista, uma busca insistente de atrelar o protagonismo em ideias e ações ao contexto histórico, político, econômico e social de seu tempo.

Tão notória quanto essa obra é o comentário irônico em carta de Mário de Andrade a Drummond (2002)⁷, em que fica anunciada a *descoberta da moléstia de Nabuco*: a preferência por modelos estrangeiros à cultura nacional. Poucos anos antes de Nabuco, sob a forma de carta, apareceu a breve “peregrinação literária” *Como e por que sou romancista*, de José de Alencar (escrito em 1873 e publicado em 1893), em que, a pedido de um amigo, relata a árdua experiência de leitura na infância e o processo de arremedos dos clássicos franceses, com os quais Alencar havia conhecido o “molde do romance”, o “poema da vida real”.

Mais de meio século separam esses textos do famoso *Itinerário de Pasárgada* (publicado em 1954), em que Manuel Bandeira (1886-1968), por

⁷ FROTA, Lélia Coelho (Org.) *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

insistência⁸ dos amigos Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino, além de refletir sobre a poesia do século XX, conta sobre suas leituras, formação intelectual, memórias de infância e adolescência.

O prazer da leitura, como afirma Compagnon (1996, p. 75), está no compartilhar, em certa identificação do leitor com o autor: *a bibliografia me prende quando encontro meu lugar junto ao autor: temos as mesmas leituras, pertencemos ao mesmo mundo*. É interessante a passagem em que Bandeira, já no início da narrativa, ao se referir a um momento da infância, afirma haver um lado obscuro da poesia, como uma verdade oculta que, desvendada, provoca uma emoção somente equiparável à do próprio narrar dessas memórias:

O que há de especial nessas reminiscências (...) é que, não obstante serem tão vagas, encerram para mim um conteúdo inesgotável de emoção. A certa altura da vida vim a identificar essa emoção particular com outra — a de natureza artística. Desde esse momento, posso dizer que havia descoberto o segredo da poesia, o segredo do meu itinerário em poesia (BANDEIRA, 1983, p. 33).

A paisagem da terra natal e do Rio de Janeiro de sua mocidade, suas obras, suas amizades, o “realismo da gente do povo”, os fatos (constituição da poesia) são sinais que apontam as escolhas no itinerário do poeta. A obra trata principalmente da busca desse “segredo”, por encontrar uma forma própria de expressão e fazer com que a poesia escreva-se por si mesma: *Não faço poesia quando quero, mas sim quando ela, poesia, quer* (1983, p. 92). Essa busca se mostra satisfatória não só no momento do passado, narrado por esse relato, mas pelo mesmo fato de narrá-lo, no presente, que faz reviver e, conseqüentemente, recria aquele momento. Na identificação de emoções ao escrever poesia e ao escrever suas memórias não estaria a confirmação de ser essa uma escrita ficcional? Se Bandeira dissesse tinha consciência ou intenção ao escrever seu *Itinerário* é discussão que não cabe aqui e nem mesmo sua obra deixa muitas

⁸ Bandeira confessa em carta a João Cabral de Melo Neto: “pelo meu gosto jamais faria isso, não tenho jeito para memórias, mas o Fernando insistiu tanto que tive de lhe satisfazer a vontade” (BANDEIRA *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 120).

pistas. No caso de Tezza, com sua escrita intimista, com seus narradores irônicos, especificamente o narrador de *O espírito da prosa*, seria leviano desconsiderar essa evidência.

Pois bem, prosador. O cuidado com o termo nesse ensaio não é mero preciosismo. A obra literária desse ex-professor universitário aponta para mais detida reflexão sobre aspectos de uma prosa que se mostra intimista e faz convergir as figuras de autor, narrador, personagens. A escolha do termo ‘prosa’, que aparece no título da obra, está sugerida pelas citações de sua “referência essencial”, Mikhail Bakhtin, em oposição à noção de poesia. Segundo o crítico russo, no texto poético, a linguagem deve refletir a figura de seu autor, enquanto na prosa, cujo ponto de partida é o lugar-comum, o modo de falar do outro, dos personagens narradores, não deve ser confundido ou subjugado ao do autor. Já na segunda seção de *O espírito da prosa*, Tezza recupera a noção de escrita como representação, *performance*, também segundo Bakhtin, que afasta a ‘prosa romanesca’ do evento da vida, e ressalta a impossibilidade de o seu leitor afirmar seguramente quem escreve as linhas desse texto:

se o leitor aceita que as palavras que ele lê agora são a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, por mais confusas ou enganadoras que sejam, ele está diante de um não romance, uma não ficção (um ensaio, ou qualquer gênero de texto que extraia todo o seu sentido da pressuposição intencional e direta de verdade). Mas se o leitor sente nestas palavras um *outro* que fala (um narrador abstrato, por exemplo), com intenção estética (isto é, com intenção de elaborar uma obra fechada de representação de um ponto de vista que não é, necessariamente, ou completamente, a de CT; que, enfim, *não pode* ser de modo chapado a do autor), ele estará diante de prosa romanesca, ainda que embrionária. (TEZZA, 2012, p. 15).

Transfere-se, então, ao leitor a responsabilidade de escolha entre uma das duas possibilidades, que representam, cada uma, uma visão sobre quem dita as linhas do texto que se lê; o que, por sua vez, determina que tipo de texto se tem em mãos. Logo, como se lê esse texto e os possíveis caminhos de interpretação. Se a palavra ensaio⁹ – sugerida pelo próprio autor – admite como significados

⁹ “Ensaio”. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

estudo, esboço, prova, experiência, experimento igualmente literário ou científico, está claro que a escolha entre um dos dois caminhos de interpretação é, afinal, infrutífera para que se decida entre ficção e não ficção; pior ainda se se leva em conta que o vocábulo ensaio também designa o título de uma obra que o autor não pretende haver tratado a fundo, a sugerir que toda discussão presente na obra portará a marca de algo inacabado. Qualquer intervenção do leitor rumo a uma classificação objetiva, antes de orientar a leitura em direção a uma razoável apreensão daquilo que lê, provocaria um afastamento em relação a um texto sustentado pelo deslocamento, pela ambiguidade, como ocorre, por exemplo, nos jogos de humor. Assim, pode-se dizer dessa obra o que Wander Melo Miranda afirma sobre Graciliano Ramos:

Reduzir o texto ora a um, ora a outro dos termos [narrador e autor] desse embate ininterrupto é destruir sua ambiguidade e o *duplo* da sua identidade ou da sua identidade enquanto duplo (sentido) – desdobra-se entre a vida espelhada

www.priberam.pt/dlpo

s. m.

1. Acto de ensaiar.
 2. Prova, experiência.
 3. Exercício para adestrar.
 4. Primeira prova de alguma coisa; tentativa.
 5. Prova do ouro ou da prata para lhes reconhecer os quilates.
 6. Estudo feito no palco (de uma peça de teatro, ópera, mímica, etc.).
 7. Esboço literário ou científico.
 8. Título de uma obra que o autor não pretende haver tratado a fundo.
 9. No rãguebi, acção de levar a bola e a colocar no chão atrás da linha da baliza adversária (3 pontos).
 10. [Figurado] Notícia falsa que se faz propalar para ver como o público aceitará um facto da mesma espécie, mas de maior importância.
 11. [Portugal: Douro] Vão entre duas cavernas nos barcos do Douro.
- balão de ensaio:** o que se deita antes de uma ascensão para ver se esta é a realizável.

“Ensaiair” *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. priberam.pt/dlpo*
v. tr.

1. Examinar o peso, os quilates, o valor de (objectos de ouro, prata, etc.).
2. Experimentar.
3. Exercitar.
4. Estudar.
5. Adestrar.
6. Preparar.
7. Vestir com saia.
8. Arregaçar a saia, apertando-a com cinta nos quadris.

autobiograficamente e a *autografia* que se desenrola à revelia de um autor (MIRANDA, 1992, p. 58).

Por outro lado, induzir a escolha entre um de dois caminhos possíveis de leitura motiva, necessariamente, a existência de um terceiro, que incorpore ambos. Nesse caso, se o próprio autor declara em sua obra a impossibilidade de definição entre o universo real e ficcional, “ensaio” parece então um bom termo. É o que afirma Silviano Santiago sobre a inserção de um discurso no outro, quando o sujeito ressemantiza o sujeito:

Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174).

A ironia presente ao longo da obra de Tezza reforça a viabilidade desse terceiro caminho e mostra que toda a construção do texto não ignora, e até prevê, a distorção entre as figuras de autor e narrador:

(O perigo dessa didática pedestre é esquecer que, às vezes, se passa sutilmente de uma coisa a outra – mas sempre escapa um eixo de conjunto, que repõe, em cada passo, o lugar do sentido. Aliás, para dar *qualquer* sentido, o leitor precisa desse eixo estável que, no momento da apreensão, diz o que ele está lendo oferecendo-lhe um quadro valorativo de referência. A ideia sedutora de “obra aberta” é uma metáfora fascinante com valor exclusivamente poético; ela não tem correspondência com nenhuma possibilidade de produção de sentido, no momento de sua apreensão.) (TEZZA, 2012, p. 15-16).

O alerta ao leitor do perigo de suas escolhas na interpretação de um texto vem acompanhado de uma ironia com relação à necessidade de uma escolha (seja entre duas ou três, ou quantas forem) e ao fato de não haver escolha

satisfatória. No caso de *O espírito da prosa* – ao mesmo tempo escrita acadêmica e não acadêmica, relato objetivo e prosa romanesca, compromissada com a verdade e com a representação –, deve-se reconhecer a imersão em um labirinto, um *anagrama*, segundo Roland Barthes (2012), com um personagem que se constitui de ambas as categorias: autor e narrador. E sua manifestação é relativa ao se alternar entre as duas ou incorporar-se de ambas e rir da armadilha imposta ao leitor, que se vê num jogo espiralado ao infinito. É Barthes quem afirma que *não há verdade objetiva ou subjetiva da leitura, mas apenas verdade lúdica* (BARTHES, 2012, p. 29) e que o leitor *não decodifica, ele sobrecodifica; não decifra, produz, amontoa imagens, deixa-se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia* (BARTHES, 2012, p. 41). Compagnon também dá seu alerta com relação à identificação entre o autor e o sujeito da escrita:

Ainda que essa identificação seja uma ilusão e um engano, que dependa de um reconhecimento imaginário é ela, entretanto, que funciona como princípio da regulação de toda escrita, integrando os critérios de sua receptibilidade. A força e a especificidade da regulação homeostática da escrita consistem exatamente nisso: ela integra a fantasia (COMPAGNON, 1996, p. 90).

Luiz Costa Lima lembra que o gênero autobiográfico não possui um contrato estável com o leitor e se inclina ora para a história, ora para o ficcional e cita a formulação de Goethe, encontrada em Pascal: *O homem se conhece a si mesmo apenas à medida que conhece o mundo e se torna consciente do mundo apenas em si mesmo e de si mesmo apenas no mundo* (LIMA, 1986, p. 303). Por sua vez, Ricardo Piglia (1994, p. 71) afirma que o discurso da ficção não se pretende nem verdadeiro nem falso. Diante disso, cabe ao leitor aventurar-se por essa prosa-labirinto que se mostra fragmentária e fazer suas escolhas, com o risco de abalar essa estrutura frágil e fazê-lo perder-se sufocado num desabamento. Ou não escolher absolutamente, mas apenas deixar-se levar a esmo e sem um fio que possa orientá-lo a uma saída, abandonando a ideia de fuga, solução, e fazer de si um partícipe do jogo.

Longe de se confundir com passividade, essa postura permite a atuação na construção do sentido, a coautoria da narrativa, reforçando o poder das paredes de um labirinto do qual não interessa sair. Interessa antes perder-se nas diversas possibilidades de leitura, como o *leitor monstruoso* em *O livro de areia* (2004e), de Jorge Luis Borges, que nunca reconhece a mesma página uma vez que a vira: *seu livro se chamava o Livro de Areia, porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim* (BORGES, 2004d, p. 80); ou um bibliotecário da biblioteca de Babel, cujo trabalho de ordenação/decifração é uma busca incessante e impossível: *A Biblioteca existe ab aeterno* (BORGES, 2004a, p. 517).

1.2 Cristovão Tezza: autor, narrador e personagem

Pela escolha do termo “espírito”, outro elemento do título da obra, Tezza parece mais uma vez influenciado por Bakhtin, que afirma:

Vivencio a vida interior do outro enquanto alma, ao passo que em mim mesmo vivo no espírito. A alma é a imagem que globaliza tudo o que foi eventualmente vivido, tudo o que faz a atualidade da alma no tempo, ao passo que o espírito globaliza todos os significados de sentidos, todos os enfoques existenciais, os atos que fazem sair de si mesmo (sem abstrair o *eu*) (BAKHTIN, 1997, p. 125).

Globalizar os significados de sentidos se relaciona diretamente com o caráter inacabado da própria obra, com a falha em apresentar uma resposta à pergunta proposta desde o início: *o que leva alguém a escrever?* ou, ainda se poderia perguntar: *qual é o espírito da prosa?*, como um esforço do autor na busca da definição sobre o que é a prosa ou, em última instância, o que é a prosa de Cristovão Tezza. É mais um indício da impossibilidade de finitude do labirinto – esse *simulacro da realidade* –, já que o próprio arquiteto não carrega o mapa que leva à saída (ou pode-se ainda duvidar de quem seja realmente o arquiteto, em outras palavras, se autor e Cristovão Tezza sejam, de fato, um só); lutar para sair

dessa armadilha somente distancia o leitor de qualquer entendimento sobre a obra.

Tezza afirma que, na escrita de seus romances, aparece o que ele chama *duplo mental*, que assume o controle de sua escrita. Michel Schneider, no artigo “O outro eu” (2011), cita Proust, que diferencia o “eu” (*je*) que escreve e o “eu” (*moi*) que vive, para afirmar que o romancista ao mesmo tempo é e não é as personagens de seu romance, assim como o sonhador é sonhador e também as personagens de seu sonho. Lembra ainda que a psicanálise explica esse fenômeno com outras palavras: *aquele que vive deixa seu inconsciente contar o que são as personagens de seu romance e que seu consciente não percebe nem controla* (SCHNEIDER, 2011, p. 21). Dessa forma, a voz distorcida em *O espírito da prosa* – que é, em certa medida, ficcional – pode assumir o controle sobre a construção de seu personagem. E, como se trata de uma escrita autobiográfica, esse personagem carrega o mesmo nome de seu autor.

Ao discutir sobre a autobiografia, Leonor Arfuch (2009, p. 375) associa biografia e arquivo e afirma que o autor, *se desfaz entre seus personagens (...) brinca de ser e não ser, por mais que não tenha escrito precisamente autoficção*. Dar voz ao outro de si mesmo é o que Piglia lê em Borges sobre o trabalho do escritor como um tradutor: estrangeiro, estranho a si próprio ao narrar numa língua que não é a sua. Tezza afirma em seu ensaio ter percebido maior autonomia desse duplo mental ao escrever o romance *O filho eterno* – e o comentário que faz sobre a criação dessa obra é um aceno irônico a seu leitor:

Como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí por que não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional. Exatamente o contrário do que ocorre neste momento (TEZZA, 2012, p. 61).

A última frase desse trecho sugere ao leitor estar diante de uma não ficção, em que o autor, cujo nome está estampado na capa, se identifica totalmente com a foto que aparece na orelha do livro e assume, neste caso, total controle daquilo

que narra, ou seja, consegue deixar seu duplo na sombra para não prejudicar a autonomia ficcional do texto. Tal afirmação implicaria noções de veracidade, autenticidade do narrado, o que é, como foi discutido e também como se pode perceber ao longo dessa obra, constantemente relativizado. O autor do texto desliza, desloca-se constantemente de modo a brincar com o leitor e desafiá-lo a desembaralhar a distorção autor e narrador – como ocorre em “Borges e eu” (BORGES, 2000a), de Jorge Luis Borges – numa busca (inócua) da verdade implícita no jogo das palavras. Nesse sentido, podemos nos valer também de Bakhtin, quando afirma que o autor, ao expor acontecimentos de sua vida para o outro, não fala de si como um todo porque não pode estar acabado; ele deve antes tornar-se outro:

é a respeito do outro que se inventam histórias, é pelo outro que se derramam lágrimas, é ao outro que se erigem monumentos; apenas os outros povoam os cemitérios; a memória só conhece, preserva e reconstitui o outro; e tudo isso é feito a fim de que minha própria memória das coisas do mundo e da vida se torne, por sua vez, memória estética. Somente no mundo dos outros é possível a dinâmica estética, com caráter de acontecimento, em seu valor autônomo – uma dinâmica operante no passado que tem seu valor sem levar em conta o futuro, no passado em que todas as obrigações e as dívidas estão perdoadas, todas as esperanças abandonadas. O interesse artístico é o interesse que uma vida acabada suscita fora do sentido. Cumpre sair de si mesmo se quiser libertar o herói para o movimento livre de seu caráter de acontecimento no mundo (BAKHTIN, 1997, p. 126).

Distorcidas estão também as figuras de autor e personagens nas obras ficcionais de Cristóvão Tezza, em que o caráter intimista é recorrente. Esse caráter já se mostra em *A cidade inventada* (1980), no conto “A primeira noite de liberdade”: uma mistura de ficção e realidade, narrada em primeira pessoa, em torno do velório do pai de um menino. Ou ainda em “Os telhados de Coimbra”, em que, de acordo com o autor:

(...) mesmo frágil, era a melhor coisa que eu havia escrito na vida (...) o tema era biográfico, e só por um breve momento consegui vencer a timidez e falar indiretamente de mim mesmo, num registro sério; eu havia criado naquele pintor melancólico uma projeção autoindulgente do que talvez eu gostasse de ser, um jeito discreto de personagem de filme... (TEZZA, 2012, p. 160).

Nesse trecho, ao associar *o que de melhor havia escrito* com o *falar de si mesmo*, o autor dá a medida de quão relevantes são os traços biográficos para sua escrita ficcional. Em uma entrevista¹⁰, Tezza afirma que *O filho eterno* é um *mergulho na intimidade* que já se esboçava em *Breve espaço entre cor e sombra* (1998) e amadureceu em *O fotógrafo* (2004). Essa associação, ainda que sugerida metaforicamente, aparece também no trecho em que critica os contos de *A cidade inventada*:

Relendo trechos dos contos, percebo o óbvio: eu não estava ali. Um escritor ausente de sua frase é a derrota do livro. Eu continuava obedecendo a uma pauta em grande parte alheia, Tateando formas e ideias no escuro (TEZZA, 2012, p. 154).

Em outra passagem de *O espírito da prosa*, o autor confessa a busca por uma escrita confessional como um projeto, um objetivo declarado, um sonho de ser escritor:

Neste sentido, o da exigência de um outro diferente de mim, a perspectiva da confissão literária como gênero não me atraía originalmente, embora fosse a essência do que eu fazia em teatro, pelo próprio ideário da comunidade, o teatro como catarse. Mas, no texto literário que eu sonhava escrever, havia como que a sombra de uma vergonha na ideia da confissão pessoal, a vergonha da presunção e da pretensão tornadas visíveis: quem sou eu, afinal, para falar em primeira pessoa? (TEZZA, 2012, p. 100).

Em Tezza, o elo entre a escrita confessional e o teatro é a catarse. O exercício de representar no palco se parece, nesse sentido, com a escrita que o futuro escritor sonhava para si. Também Barthes, na obra *Roland Barthes por Roland Barthes* (2003) se recorda da experiência de representação no teatro em comparação com a escrita. Barthes relata o desconforto da máscara, em que

¹⁰ TEZZA, Cristovão. "O romance é inesgotável". *O Liberal magazine*. Belém, 06 fev. 2012. Entrevista concedida a Iran de Souza. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

pesa a impossibilidade de conciliar o texto recitado e a vontade de se expressar. Essa autobiografia é declaradamente romanceada e seu autor o justifica:

Não há biografia a não ser a da vida improdutiva. Desde que produzo, desde que escrevo, é o próprio Texto que me despoja (felizmente) de minha duração narrativa. O Texto nada pode contar. Ele carrega meu corpo para outra parte, para longe de minha pessoa imaginária, em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo, da massa insubjetiva (ou do sujeito generalizado), mesmo se dela ainda estou separado por meu modo de escrever (BARTHES, 2003, p. 14).

Essa passagem pode explicar também o fato de as orelhas da edição do livro, espaço propício à explicação da obra e breve exposição da trajetória do autor, estarem completamente em branco. A coincidência entre esses escritores – para além da perda da figura paterna ainda na infância – será mais detalhadamente explorada neste capítulo.

Ainda que se queira escrever um texto não romanceado, Tezza ressalta que *a voz que pensa (ou as vozes que pensam) nunca é a mesma que escreve* (TEZZA, 2012, p. 36); o autor, em certa medida, ausenta-se da própria obra:

O escritor tem de saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto *não pode ser completamente a dele*. Se essa separação se apaga, morre o prosador. Na hipótese melhor, nascerá o poeta; na hipótese comum, simplesmente retiramos do mundo estético e nos fundimos com a vida, como na cena de um filme fantástico em que alguém, diáfano, atravessa uma parede dando um passo tranquilo e silencioso para se fundir consigo mesmo (TEZZA, 2012, p. 36).

No romance *Trapo*, de 1988, também é possível perceber esse mergulho como desdobramento do escritor em dois personagens centrais, que muito se parecem consigo em algum momento da vida. A narração se dá pela alternância de duas vozes: uma é a de um professor aposentado que acaba de conhecer a dona de uma pensão, a qual lhe entrega um amontoado de papéis com os escritos esparsos de Trapo, um jovem poeta marginal dos anos 1970 que a conheceu depois de fugir de casa. Outra, a desse jovem poeta, que se matou e

sobre quem o leitor toma conhecimento na mesma medida em que o professor – incumbido pela proprietária da pensão – lê e tenta avaliar a relevância de sua obra intimista. Esses textos esparsos, cartas, poemas, pensamentos, crônicas, revelam um típico poeta rebelde e contestador da década de 1970, de acordo com Torquato Neto:

Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. Nada no bolso ou nas mãos. Sabendo: perigoso, divino, maravilhoso./ Poetar é simples, como dois e dois são quatro sei que a vida vale a pena, etc. Difícil é não cortar o cabelo quando a barra pesa. Difícil, para quem não é poeta, é não trair a sua poesia, que, pensando bem, não é nada, se você está sempre pronto a temer tudo; menos o ridículo de declamar versinhos sorridentes. (...) E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. / A poesia é a mãe. O poeta é a mãe. Das artes e das artimanhas em geral. (...) quem não inventa, sustenta. (NETO, 1984, p. 251).

Ou, nas palavras do autor de *O espírito da prosa* – num projeto de fundir a arte com a vida:

O militante fiel é sempre um jacobino, lutando pelo controle e pela pureza das almas, a sua e a alheia. Para um jovem brasileiro daquele tempo, o ato de escrever absorvia esta atmosfera potencialmente revolucionária. Também aí a ideia de obra se amalgamava com a ideia de vida. Não ser um ‘alienado’ – o pecado mortal da época – significava engajar-se de corpo e alma nos projetos da vida, fossem literários, musicais, teatrais ou políticos. Tudo parecia dizer: seja você mesmo a sua obra. (TEZZA, 2012, p. 87).

Tezza tem nessas vozes narrativas aparentemente opostas uma unidade percebida aos poucos, ao longo da leitura do romance *Trapo*. Se o poeta suicida só se dá a conhecer por meio de sua obra fragmentada, o professor aposentado apático e previsível do início da narrativa se mostra consideravelmente mudado ao final dela. Seus comportamentos e ideias são muito diferentes, apesar de comuns em essência, ao criarem para si um universo particular, para fugir da sensação de impotência ante a realidade cruel de uma sociedade opressora.

Sob essa perspectiva, pode-se pensar que o título do romance se refere, numa primeira instância, ao jovem poeta, cujo apelido ou nome artístico se referiria ao sentido de farrapo, à maneira desleixada de se vestir e a seu hábito errante, que, após a morte, deixa de si apenas textos, um vestígio, um resíduo, através dos quais Manuel (o professor aposentado) toma contato com o poeta. Mas, ao mesmo tempo, se refere ao professor: velho, gasto, cansado, sem energia nem mesmo para se queixar com os vizinhos que atiram lixo em sua casa. É do inusitado contato entre os dois que a narrativa, dupla, se desenrola para, inesperadamente, aproximá-los.

Para além da caracterização desses personagens, o vocábulo 'trapo' nos remete igualmente ao material utilizado para fabricação do papel até o século XVIII (cuja preservação era mais eficaz que o utilizado nos dias de hoje), uma metáfora tanto da escrita do jovem poeta suicida, que deixa rastros de si em textos avulsos e extremamente variados (em conteúdo e gênero textual), que se tornam a nova incumbência de Manuel: lê-los, organizá-los e decidir se têm algum valor literário. Mas, ao mesmo tempo, uma metáfora também da escrita do mesmo Manuel, suposto autor do romance *Trapo*. A tarefa de Manuel é delegada por Izolda, dona da pensão onde residia o jovem poeta, que enxerga no professor experiente um homem culto, capaz de compreender a grandiosidade daqueles escritos. Manuel, a princípio, sente desprezo pelos textos que lê, mas logo se vê envolvido pela curiosidade de desvendar, a partir das pistas ali encontradas, os motivos do suicídio de um jovem e busca refazer os passos de Trapo, absolutamente estranhos e, por isso, desafiadores ao professor, para tentar reconstruir a personalidade e justificar a morte desse poeta marginal, com o qual começa a se identificar. O que Manuel não poderia prever é que essa busca detetivesca o levaria a outros caminhos, a caminhos extremos, como tornar-se escritor depois de velho: *A verdade é que Trapo me estimula a escrever, não a ler* (TEZZA, 2007, p. 70).

Aos poucos, Manuel se transforma e a identidade que busca com as investigações se funde com a sua própria: *Trapo me atrai. Nunca vi jamais ninguém tão oposto ao que fui e ao que sou* (TEZZA, 2007, p. 72) – a tripla

negativa sugere a dificuldade de se render –, de onde nasce a escrita do romance a que ele se propõe, com a ajuda de Izolda. Há, nesse sentido, uma evidente polarização entre passado e presente na caracterização do personagem Manuel dentro do romance. O aposentado de *cinquenta e tantos anos*, que a cada uma de suas ações se preocupava demasiadamente com o que pensaria sua mãe, que passava a maior parte do tempo entre os livros de sua biblioteca pessoal e a TV e que vivia preso às lembranças de sua esposa falecida, cede lugar a um Manuel que se permite acordar tarde, dizer palavrões, exagerar nas bebidas e, quem sabe, se aventurar em uma relação amorosa com uma dona de pensão que já foi prostituta, a qual acabou de conhecer de forma absolutamente inusitada. De repente, ele se permite viver de forma menos compromissada, metódica e previsível – ao mesmo tempo em que a então desconhecida Izolda cada vez faz mais parte de sua vida – e deixa de ser tão passivo e recluso diante das situações que sempre o intimidaram.

O trabalho de Manuel em remontar o passado de um morto, que ele não conheceu, tem como ponto de partida a obra literária desse morto. Trata-se de fundir, ou confundir a vida do autor com sua obra, o que dá origem a um texto tão compromissado com a história, com a realidade, quanto com a ficção – o resultado do “contato” entre os dois personagens é o romance que se lê, *Trapo*. O trabalho do personagem Manuel, leitor dos textos do poeta, se assemelha ao que a crítica biográfica faz em relação a narrativas intimistas como as de Cristóvão Tezza. Manuel é leitor e é também revisor e crítico dos textos de Trapo. Pode-se afirmar sobre esse personagem investigador o que Piglia disse sobre o trabalho da crítica: *o grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos em busca de um segredo que, às vezes, não existe* (PIGLIA, 1994, p. 72), ou *Definitivamente, não há nada além de livros de viagens ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?* (PIGLIA, 1994, p. 73).

Assim também o segredo não existe na história de Trapo, como mostra o autor do romance em diálogo com Izolda no final de sua narrativa, em que sugere haver criado uma solução ao enigma da morte do jovem poeta:

– Só tem uma coisa que não me entra na cabeça, Manuel. Você quer *mesmo* que eu acredite que aquela bruxa da Isaura, que mal e mal atendeu o interfone pra você, que eu acredite que ela pessoalmente bateu naquela porta ali, entrou nessa sala, sentou aqui onde estou sentada, e contou pra você toda essa história maluca?

– E por que não?

– Mas é *absurdo!*

– Pode ser absurdo. Mas faz sentido. É o que me basta.

– Mas Manuel, isso parece novela de rádio!

(TEZZA, 2007, p. 253).

Georg Otte (2011) lembra o interesse de Benjamin, a partir de Baudelaire, e deste, a partir de Poe, pelo romance policial pelo fato de que a solução do crime surgir sempre de *vestígios ínfimos: são as substâncias e os objetos desprezados, rejeitados e marginalizados que mais dizem sobre uma pessoa ou sobre uma sociedade, compondo seu quadro clínico* (OTTE, 2011, p. 305). Então, a investigação, o quadro clínico, enfim, a narrativa diz respeito a uma busca de si, diz sobre si em busca de conhecer-se. O fragmento sobre o trapeiro baudelaireano em *Passagens*, lembrado por Otte muito diz sobre o personagem Trapo:

O trapeiro é a figura mais provocadora da miséria humana. Lumpemproletário num duplo sentido: vestindo trapos e ocupando-se de trapos. “Eis um homem encarregado de recolher o lixo de cada dia da capital. Tudo que a cidade grande rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que desdenhou, *tudo o que ela destruiu, ele cataloga e coleciona* (...) Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro um tesouro, as imundícies que, ruminadas pela divindade da Indústria, tornar-se-ão objetos de utilidade ou de prazer.” (OTTE, 2011, p. 306).

Não só Baudelaire se reconhece no trapeiro, mas também Tezza. Constantemente, o narrador em *Trapo* relaciona o trabalho do autor do romance (no caso, Manuel) com o de um detetive:

Amanhã começarei a ler as obras completas de Conan Doyle (...) Com o sono sepultado, e massacrado por aquela narração em fragmentos de onde emergia a figura corriqueira de um jovem em revolta, o estereótipo do eterno adolescente lutando contra o mundo, eu começava a fazer deduções – um passatempo, esclareço (TEZZA, 2007, p. 27-28).

(...)

Inspetor da Scotland Yard, tento cortar as enfadonhas dissertações de Izolda, que não informam nada (...) Mas dona Izolda já me envolveu o suficiente para que eu me interesse por detalhes, como se eu fosse mesmo um grande detetive prestes a desatar um nó fundamental (TEZZA, 2007, p. 38).

Eneida Maria de Souza (2004) lembra que essa proximidade entre autor e detetive pode ser encontrada em Walter Benjamin e Ricardo Piglia:

A novela policial é, para Piglia, a “grande forma ficcional da crítica literária”. Walter Benjamin já havia estabelecido a relação entre crítico e detetive, assinalando ainda que os criminosos dos primeiros romances policiais são homens pertencentes à burguesia, deixando no interior das casas suas marcas e impressões, traços que o detetive terá de decifrar como se fosse um texto (SOUZA, 2004, p. 57).

Enquanto crítico, Manuel-leitor precisa preencher as lacunas do texto variado que tem em mãos: *suas obras completas incluem, em pé de igualdade, cartas, avisos, notas, poemas, contos, o diabo* (TEZZA, 2007, p. 62); daí a fusão entre os dois personagens operada no romance, uma vez que, como lembra Souza, a partir de Piglia, *o crítico, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida* (SOUZA, 2004, p. 59). É esta a tarefa da crítica biográfica contemporânea, que considera, igualmente os fatos da vida do autor, as contribuições provenientes de seu leitor:

A crítica biográfica não pretende reduzir a obra à experiência do autor, nem demonstrar ser a ficção produto de sua vivência pessoal e intransferível. As relações teórico-ficcionais entre obra e vida resultam no desejo de melhor entender e demonstrar o nível de leitura do crítico, ao ampliar o polo literário para o biográfico e daí para o alegórico (SOUZA, 2011, p. 21).

Essa tarefa da crítica biográfica é também descrita por Bakhtin:

O desígnio biográfico conta com a intimidade de um leitor que participe do mesmo mundo da alteridade; esse leitor ocupa a posição do autor. O leitor crítico percebe a biografia como material quase bruto suscetível de receber a forma e o acabamento artístico. Tal percepção compensa a lacunosidade das posições do autor e pode levar à exotopia completa, introduzindo na obra elementos que lhes são transcendentais e lhe asseguram o acabamento (BAKHTIN, 1997, p. 180).

O romance celebra a própria literatura enquanto força capaz de estabelecer a comunicação entre figuras distantes (em idade, comportamento, pensamento, forma de se expressar, visão de mundo), mas que se aproximam à medida que a narrativa avança até culminar no ponto de encontro, em que suas identidades revelam-se interpostas – o que já se anunciava na ambiguidade do título da obra. Manuel aparece, ao final do romance, com traços de rebeldia e torna-se, também como Trapo, um escritor. A transformação por que passa Manuel dentro do romance – ou na escrita do romance *Trapo*, do qual é o autor – se associa ao que afirma Piglia sobre o papel inevitável do crítico: *O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê* (PIGLIA, 1994, p. 70-71). Por isso Manuel, na condição de autor e narrador desse romance, afirma: *A verdade é que Trapo me estimula a escrever, não a ler* (TEZZA, 2007, p. 70). A partir do texto ficcional do outro, o impulso de reconstruir a própria vida pela escrita é maior que o de reconstruir a vida do outro pela leitura, o que representa um perigo:

O inevitável envolvimento pessoal do leitor diante da força ficcional do discurso se conjuga ao desejo de distanciar-se para melhor exercer o trabalho crítico. No limite entre uma cena e outra, corre-se sempre o risco de estar representando o papel de Madame Bovary (SOUZA, 2004, p. 66).

Sobre os personagens desse romance, Tezza declara:

mesmo sem saber, eu estava me colocando em dois lados da minha vida. O marginal adolescente e o professor centrado. O professor, parece, acabou vencendo, mas sinto que tenho um “Trapó” secreto reprimido no fundo da alma (risos...)”.¹¹

Não se trata de uma projeção integral de Tezza em seus personagens, mas de fundir o outro e o “eu”, ou seja, fundir esses personagens à figura do autor. Daí a confusão entre vida e obra, realidade e ficção. A maneira como o personagem professor – e, com ele, o leitor do romance – conhece o personagem Trapó é curiosa. Trapó está morto. O único modo de conhecê-lo é pela leitura de seus textos. É, em si mesma, uma tentativa de “amalgamar” – como escreveu Tezza – *a ideia de obra e a ideia de vida* que se dá dentro do universo da própria narrativa, entre os personagens.

Nesse caso, cabe a interpretação de Piglia sobre o conto borgeano “A memória de Shakespeare” (1983), ou seja, *a metáfora perfeita da experiência literária, além de remeter ao conceito de tradição que se estrutura como um sonho, no qual se ‘recebem as lembranças de um poeta morto’* (SOUZA, 2004, p. 63) e reforça a relação da tradição literária argentina e a tradução, no sentido de que as palavras do outro são roubadas e distorcidas para compor os discursos:

Em literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida, por se tratar de uma escrita minada pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo (SOUZA, 2004, p. 63-64).

A partir dos duplos de *Trapó* é possível pensar toda a obra de Tezza. Em outras palavras, aproximar vida e obra na construção da figura de um autor: uma metaficção. O esforço de recolher os vestígios de si empreendido pelo autor de *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* tem por finalidade recompor sua própria trajetória autoral. É esse o jogo de *Trapó*, é esse o trabalho do autor

¹¹ TEZZA, Cristovão. Cristovão Tezza: o eterno romancista. *Papangu*. Rio Grande do Norte, n. 50, mar. 2008. Entrevista concedida a Lilia Souza e Cláuder Arcanjo. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

Manuel: recolher criteriosamente os resíduos de um poeta morto e fazer disso sua escrita, seu objeto de prazer; é esse o trabalho do autor Cristovão Tezza em *Trapo*, já que Manuel é o autor do romance e também mais um de seus personagens, de quem se sabe somente o quanto ele (e, acima dele, Tezza) escolhe mostrar. Souza (2007, p. 116) enxerga a intertextualidade não só como diálogo entre textos, mas também capaz de deslocar o texto ficcional para o texto da vida. A crítica literária da atualidade – a autora lembra Piglia – é uma vertente da autobiografia, sendo que o crítico *entrega-se à ilusão romanesca, ao ser levado pela sedução das leituras a se imiscuir nos textos e a não se afastar do demônio da subjetividade* (SOUZA, 2007a, p. 122). Ressalte-se o fato de a reflexão sobre o passado literário em *O espírito da prosa* se encerrar justamente na abordagem desse romance:

Enfim, não mais revisitei utopias regressivas, verdades triunfantes ou apocalipses poéticos que pudesse cantar. Eu estava mais ou menos sem rumo agora, desidealizado na vida e no texto, apenas com a minha prosa para chegar a algum novo sentido. Talvez devesse dizer que havia ‘descoberto’ a minha literatura, como quem encontra, por aventura ou sorte, uma arca enterrada que estava lá desde sempre. Na verdade, eu havia *criado* a minha literatura, que agora ficava decididamente em pé com a minha própria cara. E encerro aqui minha autorresenha; com *Trapo*, os outros enfim tomaram a minha palavra e passaram a dizer quem sou. (TEZZA, 2012, p. 207).

1.3 Autobiografia: projeção de uma máscara

Se o ensaio de Tezza possui traços ficcionais, deve-se sempre lembrar que o que aparece narrado em *O espírito da prosa* é o que o seu autor, ele mesmo uma criação, quer que se tome como verdade sobre Cristovão Tezza. Em *Estética da criação verbal*, Bakhtin (1997) sustenta que ninguém se apresenta diante de outro senão através de uma máscara. O conceito de autobiografia (presente no subtítulo da obra) pressupõe, como propõe Philippe Lejeune (2008), um pacto entre autor e leitor, visto que as noções de verdade, fato, realidade são inapreensíveis. A partir das reflexões sobre o pacto autobiográfico de Lejeune,

relativiza-se a própria figura do autor; *inscrito, a um só tempo, no texto e no extratexto, ele é a linha de contato entre eles* (LEJEUNE, 2008, p. 23). Sob o ponto de vista da crítica que lhe sucede,

nenhuma autobiografia, nenhuma autoficção pode ser a fotografia, a reprodução de uma vida. Não é possível. A vida se vive no corpo; a outra, é um texto. (...) A autoficção é o meio de ensaiar, de retomar, de recriar, de remodelar num texto, numa escrita, experiências vividas de sua própria vida que não são de nenhuma maneira uma reprodução, uma fotografia... É literalmente e literariamente uma invenção (DOUBROVSKY *apud* SOUZA, 2011, p. 22).

ou, conforme afirma Wander Melo Miranda, citando Derrida:

a autobiografia não se confunde com a dita vida de um autor, com o *corpus* empírico que forma a vida de um homem empiricamente real. O biográfico, enquanto autobiográfico, atravessa ambos os conjuntos – o *corpus* da obra e o corpo do sujeito – constituindo um texto cujo possível estatuto é o de não dar relevo nem a um, nem ao outro. (MIRANDA, 1992, p. 29).

Em *O filho eterno*, o narrador, atordoado pelo nascimento do filho com síndrome de *Down*, refere-se a si em terceira pessoa e ironiza o discurso teórico de Lejeune sobre a autobiografia na tentativa de encontrar sua própria escrita:

Problema mesmo, de verdade, era o dele, agora. A autodemolição poética deixa-o sem chão, ainda no corredor do hospital. Mas ele sabe exatamente o que não quer, ao reagir ao conforto poético: não quer uma muleta. Quer o fato em si. O âmago das coisas, sonha ele, não resistindo ao prazer da bravata (...) O âmago das coisas. Repita várias vezes essa expressão, ele se diz, em voz alta, e veja se ela mantém algum sentido. O âmago das coisas. O âmago das coisas. O âmago das coisas, nesse momento, é a descoberta de Lejeune, tão simples na sua metodologia prosaica de laboratório, na completa ausência de *pathos* da melhor ciência, o trabalho de formiga diante de plaquinhas de vidro, anos a fio. Um trabalho realmente não espetacular. Uma coisa medíocre. Levanta-se uma hipótese e testa-se a hipótese: repita-se a operação até se chegar à “verdade dos fatos”. Sim, a maçã cai na cabeça e pode-se ter um estalo de criação – a lei da gravidade; mas isso não elimina a hipótese nem a sua repetição sistemática. É um terreno pantanoso, ele sabe, e sabe que esse não é o terreno dele. Qual é mesmo o terreno dele? (TEZZA, 2007, p. 52-53).

Michel Schneider (2011) considera absurda a ideia de se proclamar o divórcio definitivo entre a vida e o romance numa escrita biográfica e reconhece ser necessária a aproximação entre escritor (máscara) e personagem (rosto), mas sem confundi-los. Enquanto escritor, Schneider afirma:

deixo o leitor escolher entre esses dois mundos [real e imaginário], vagar no verdadeiramente falso. A distinção entre o mundo real e o mundo fictício é artificial. Eu não sei o que é o mundo real, mesmo o mundo dos fatos é interpretado. Ele é trabalhado pelo imaginário. Meu romance é um romance, mas não é mais uma ficção que os ensaios que escrevi antes. Tudo é ficção. Os romances, os ensaios, as biografias, as autobiografias, as autoficções. Tudo, e não somente na literatura. Tudo porque, desde que se fala entra-se na representação imaginária de si, na projeção, na transferência (SCHNEIDER, 2011, p. 27).

Em *O espírito da prosa*, não pode passar despercebida a ironia nos trocadilhos em descobrir *sua* literatura, com *sua própria cara*, uma literatura que toma a palavra ao autor e diz quem ele é. Em narrativas intimistas, como são os romances de Tezza, tal postulação só faz afastar o leitor da verdade sobre o autor, justamente por fazê-lo acreditar haver a verdade sobre o autor, por fazer crer que o próprio autor está mais próximo dessa verdade sobre si e seja capaz de mostrá-la objetivamente e, em última instância, por sugerir buscá-la em seus personagens, narradores e no autor desses romances – todas construções literárias. Nesse sentido, o autor/narrador de *O espírito da prosa*, esse que reúne em si as figuras de cada um dos autores das obras assinadas pelo nome Cristovão Tezza, é, ele mesmo, trama de Cristovão Tezza; construção a (re)construir cada um desses autores das suas obras do passado; ou seja, é um ser de papel – para usar metáfora de Barthes –, diáfano, como os autores dos romances que cita – também de papel –, mas torna-se diáfano em grau mais elevado quando deles faz tecer sua urdidura. Wander Miranda refere-se a essa condição como o paradoxo da autobiografia literária,

a qual pretende ser simultaneamente um discurso verídico e uma forma de arte, situando-se no centro da tensão entre a transparência referencial e a pesquisa estética e estabelecendo uma gradação entre os textos que vão da insipidez do *curriculum vitae* à complexa elaboração formal da pura poesia (MIRANDA, 1992, p. 30).

Miranda (1992) lembra Béatrice Didier e relaciona a autobiografia literária ao diário: registro do efêmero e do descontínuo; e ao autorretrato: uma forma literária mais organizada, o que pode levar à insinceridade. *O espírito da prosa* se aproxima muito deste último, em que Tezza demonstra buscar em suas obras um traço que defina seus contornos, que diga quem ele é, enfim, que “se sustente de pé, com sua própria cara”, tal qual um artista que “faz uma pose” para seu autorretrato. Em seguida, Miranda cita Michel Beaujour e afirma que o *autorretratista não conta o ‘que fez’, mas tenta dizer ‘quem é’, embora sua busca não o conduza à certeza do eu, mas ao seu deslocamento através da experimentação da linguagem* (MIRANDA, 1992, p. 36).

No subtítulo da obra *O espírito da prosa*, mais que *autobiografia*, o que se lê é *uma autobiografia literária*. Para além de uma aproximação com Alencar, Nabuco e Bandeira e a construção de uma narrativa memorialística da formação literária de um escritor, estruturada em fatos comprováveis ou não fora do próprio texto, essa expressão carrega, ainda, um segundo sentido, romanceado, de uma construção ficcional de fatos da vida do escritor. A ambiguidade é típica de autores que fazem uso de ironia em seus textos e os comentários desse narrador sobre sua história permitem tanto a leitura de uma autobiografia da vida literária de Cristovão Tezza quanto a de uma autobiografia *literariamente intencionada*, como diria Wander Miranda (1992).

Dessa forma, pode-se afirmar que, nessa obra, Cristovão Tezza, a partir de Roland Barthes, apresenta-se *fantasisticamente* (BARTHES, 2012, p. 9) ao leitor; ele é conhecido por aproximar, em seus romances e contos, eventos pessoais a episódios narrados. No caso de *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, os episódios narrados são a escrita ficcional de caráter intimista – romances e contos – e também os próprios eventos de sua vida pessoal. Se, por um lado, seus personagens e narradores de ficção sempre se relacionaram com a figura do

autor em acontecimentos “reais”, por outro, esse ensaio (que se nega acadêmico, mas reconhece deixar transparecer algumas marcas desse universo) parte do plano do escritor – o autor de cada uma dessas ficções e desse mesmo ensaio, aquele que tem o nome estampado na capa do livro que se lê – e faz dele mais um de seus personagens.

Nas palavras de Mikhail Bakhtin – tema da tese de doutorado de Tezza e sua principal influência, como afirma diversas vezes em *O espírito da prosa* –, o prosador, no próprio ato de escrever, faz de seu herói (seu personagem) um Outro; inevitavelmente separa o evento estético do evento da vida. Isso ocorre mesmo numa autobiografia, uma vez que aquele que escreve sabe mais que seu personagem e dá acabamento a ele. Por sua vez, o autor, pelo simples fato de participar do evento da vida, é inacabado. Bakhtin aponta o caráter ficcional de uma autobiografia ao refletir sobre a relação entre o *eu* daquele que escreve e o *eu* sobre quem se escreve nesse tipo de texto:

no ato de auto-objetivação, não coincidirei comigo: meu *eu-para-mim* estará no ato de objetivação e não no produto; estará no ato da minha visão, da minha sensação, do meu pensamento, e não no objeto visto ou sentido (BAKHTIN, 1997, p. 57).

Não coincidir consigo mesmo arrefece o caráter meramente teórico e imparcial do texto. O fato de se tratar de uma obra de ficção está sugerido no trabalho de editoração desse livro, em cuja capa e contracapa se podem ler, em fontes quase apagadas, fragmentos do romance *O filho eterno*, publicado em 2007 – aquela em que, dentre as obras de Tezza, a polêmica discussão entre realidade e ficção mais se faz presente, dada a delicadeza do tema da relação pai e filho. O nome *O espírito da prosa – uma autobiografia literária*, destacado sobre o branco aparente, quase não deixa ver esse detalhe: um texto sombreado, trecho de uma narrativa que conta, pelo fluxo de consciência do pai, seu processo de negação em relação a um filho com síndrome de Down. Esse texto quase apagado sugere o teor fragmentário, enquanto exercício memorialístico, que *O*

espírito da prosa oferece a seu leitor, como afirma Miranda (op. cit.) sobre esse tipo de escrita nos romances de Graciliano Ramos:

A escrita procura perfazer, então, caminho semelhante ao da memória – “página meio branca” impressa de “sulcos negros”. O resultado são as idas-e-vindas, interrupções e retomadas da matéria narrada, as anexações parciais e nunca integrais dos conteúdos da experiência, as reminiscências arredias a articulações definitivas (MIRANDA, 1992, p. 121).

De certa maneira, espera-se que o leitor conheça minimamente obras anteriores de Cristovão Tezza, antes de ler aquela que percorre os caminhos que o tornaram o que é: um escritor de ficção, ou melhor, como ele se define – um prosador. Mas um leitor que conhece algo mais que minimamente essas obras, ou, pelo menos, que reconhece nelas traços autobiográficos, pode da leitura da capa depreender que o título e o subtítulo combinados, juntamente com o pouco que o texto ao fundo se deixa ler, supõem nessa obra não acadêmica a presença de um autor que não é o próprio Cristovão Tezza, mas um autor de papel, ficcionalizado, um autor que é personagem, uma espécie de fantasma de si. A sobreposição do ficcional na obra de Tezza aparece diversas vezes também em entrevistas, como esta:

Essa é uma questão muito interessante, a fronteira entre a confissão pessoal e a ficção. Sempre escrevo ficção, mesmo quando me confesso. Isto é, o material biográfico que eventualmente entre nos meus livros – e isso só aconteceu de fato com “O filho eterno” – é apenas “material”, inteiro retrabalhado por um narrador, que não sou eu. É uma diferença sutil, mas substancial.¹²

De acordo com Bakhtin (1997, p. 27), o que o autor afirma sobre sua obra é baseado apenas no ponto de vista do que está narrado nessa obra, não no ato de criação dela. Ao escrever, o autor reflete sobre seu personagem e não sobre sua

¹² TEZZA, Cristovão. Cristovão Tezza: o eterno romancista. *Papangu*. Rio Grande do Norte, n. 50, mar. 2008. Entrevista concedida a Lilia Souza e Cláuder Arcanjo. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

atitude sobre o personagem. Por isso, só pode afirmar sobre o texto aquilo que ele é, e não o processo de criação. É determinante nesse processo a diferença temporal entre o discurso ficcional e o discurso sobre essa ficção, daí que o escritor é escritor no momento em que escreve; *está* escritor. Desse modo, do ponto de vista da interpretação que se faz de um texto, o escritor não está um passo à frente de seu leitor. Logo, *O espírito da prosa* – ainda que se pretendesse um trabalho acadêmico, ainda que algum leitor queira que as palavras que lê sejam expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo – não poderia trazer a verdade dos fatos que aborda. Bakhtin não ignora a possibilidade ou mesmo a eficácia da aproximação entre herói (personagem) e autor, mas ressalta a diferença entre o criador, componente da obra, e o homem, componente da vida:

Essa história ideal do sentido, um autor no-la conta somente em sua obra, e não, se for o caso, em suas confissões sobre a sua obra ou no que formular sobre o processo de seu ato criador. O que diz um autor deve ser considerado com a maior circunspeção pelas seguintes razões: a reação global de que procede o todo do objeto decorre do desempenho do ato criador e não é vivida como algo determinado – pois o que a determina se encontra precisamente no produto criado, isto é, no objeto a que essa reação deu uma forma (...) ele [o autor] só vê o produto em devir de seu ato criador e não o processo psicológico interno que preside a esse ato (...) Quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o princípio de sua relação criadora com o herói; quando o autor fala de seu herói (...) expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como imagem artística e expressa a relação que teria com um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral, ou outro; o herói daí em diante tornou-se independente de seu criador, e o autor, por sua vez, também se tornou independente dele (BAKHTIN, 1997, p. 27-28).

Segundo Bakhtin, a vivência como algo determinado não é vivenciada por aquele que a vive, pois ela é orientada para o objeto e não para si mesma. Assim, vivencia-se o objeto que causa pavor, desejo ou sofrimento, mas não se vivencia o próprio pavor, o próprio desejo e o próprio sofrimento. A impossibilidade da narrativa em assumir o compromisso com a verdade ou a “pureza” daquilo que narra, encontra-se, também, nas reflexões de Walter Benjamin sobre o narrador:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p. 208).

A reflexão de Benjamin sobre o narrador diz respeito à experiência e a conclusão do crítico o aproxima do sábio como aquele que sabe dar conselhos, não só para alguns casos – como faz o provérbio –, mas para muitos casos. Para Benjamin, o narrador pode recorrer a um acervo de toda uma vida, que inclui a própria experiência, mas também a experiência do outro. É interessante confrontar essa abordagem sobre a narrativa com a opinião de Tezza, segundo o qual

Literatura não se reduz à confissão (o que poderia se depreender da ideia de mera experiência, falar diretamente da minha realidade íntima, como se não houvesse um entulho inacreditável de intermediários agressivos entre os meus olhos e o que está diante de mim) (TEZZA, 2012, p. 39).

A *mera experiência*, ou a *confissão*, a que se refere Tezza está ligada exclusivamente à experiência individual, intimista, e não é o bastante para compreender a narrativa; da mesma forma que Benjamin enxerga o fim do romance nos moldes tradicionais (assim como ficou explicitado o trecho em que Tezza afirma ser o termo *romancista* ultrapassado) no início do século XX, com a *privação de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências*. Benjamin defende que o narrador relata, sim, a própria experiência, mas *em grande parte* a experiência alheia. Segundo a leitura de Jeanne Marie Gagnebin:

“O narrador” (...) constata (...) o fim da narração tradicional, mas também esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas (GAGNEBIN, 2009, p. 53).

Silviano Santiago chama de narrador pós-moderno o narrador dessa ideia de uma outra narração. Esse narrador, diferentemente do narrador clássico analisado por Benjamin, *sabe que o 'real' e o 'autêntico' são construções de linguagem* e quer extrair a si da ação narrada (SANTIAGO, 1989, p. 40). Como, nos tempos pós-modernos, marcado pela pobreza não só da experiência, mas também da palavra escrita enquanto processo de comunicação, a experiência do mais experiente tem menos valia que a do ingênuo, o primeiro se silencia para que este possa brilhar:

De que valem as glórias épicas da narrativa de um velho diante do ardor lírico da experiência do mais jovem? – eis o problema pós-moderno (...) o narrador da ficção pós-moderna não quer enxergar a si ontem, mas quer observar o seu ontem no hoje de um jovem” (SANTIAGO, 1989, p. 46-47).

A reflexão de Silviano Santiago permite refletir sobre o romance *Trapo*: uma narrativa que supre a escassez de experiências de seu autor – o autor-narrador-personagem Manuel – com a memória do outro – o jovem poeta: *O sonho de dezessete anos e a consciência dos trinta e cinco acabaram por esmagá-lo. Seria mesmo isso?* (TEZZA, 2007, 72). Apesar dos *cinquenta e tantos anos*, Manuel vive isolado com seus livros e sua televisão: *Desço a escada, que range como eu, e vou passando a mão por este verniz ensebado, já um prolongamento da minha pele* (TEZZA, 2007, p. 8); até conhecer os escritos de Trapo: *Trapo me atrai. Nunca vi jamais ninguém tão oposto ao que fui e ao que sou* (TEZZA, 2007, p. 72). Por outro lado, o poeta Trapo se mata ainda muito jovem e, a partir da busca para entender os motivos do suicídio, Manuel se vê experimentando o universo do outro:

A juventude me espreita: onde irá esse velho? Aqui mesmo, através desta porta que Trapo tantas vezes deve ter atravessado com a cabeça cheia de maconha, cocaína, álcool, qualquer coisa exceto ele mesmo (TEZZA, 2007, p. 101).

Como afirma Michel Schneider, *não se escreve para lembrar, mas para esquecer. Não para fazer reviver os desaparecidos: para matá-los de uma vez por todas* (SCHNEIDER, 2011, p. 20). Morto Trapo, Manuel aparece e se impõe *na e pela* escrita. Essa ideia se aproxima da expressa por Souza, segundo a qual a literatura une situações vividas e criações ficcionais: *O bovarismo, atitude que explica esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão* (SOUZA, 2004, p. 59).

Isso se poderia dizer não só sobre *Trapo*, mas também sobre *O espírito da prosa*, em que o Cristovão Tezza do enunciado é outro em relação ao Cristovão Tezza da enunciação; aquele que narra se transforma em outro (“*exila-se de si para criar*”) e, ainda que responda pelo mesmo nome, é resultado da memória (o que implica em escolha, esquecimento, recriação) do autor. E assim como narrador e personagem narrado são distintos, diverge-se de ambos o próprio autor da obra, uma vez que ele também precisa exilar-se de si, silenciar-se, para ceder à voz do narrador, cujo relato se torna ainda mais fragmentário e distante do que se poderia considerar realidade. A literatura contemporânea nega a ideia de um sujeito pleno ou satisfeito – *acabado*, conforme a tradução do texto bakhtiniano – e pressupõe o fato de que alteridade faz parte da constituição da subjetividade. É como impossibilidade de plenitude, dada sua multiplicidade, que Leonor Arfuch vê a questão do espaço autobiográfico:

Enquanto se tratava de traçar uma “cartografia do presente”, a ideia de um espaço-temporalidade pareceu a mais apropriada: o espaço não como uma superfície plana, sem obstáculos, onde se acumulam diversos objetos – em nosso caso, gêneros discursivos – mas essencialmente *multiplicidade, pluralidade, heterogeneidade, relação, interação*, um espaço sempre inacabado, aberto à transformação com cada novo elemento que o habita. Em outras palavras, um espaço que se refaz constantemente através das interações que o constituem (ARFUCH, 2012, p. 18).

A partir dessa noção, Arfuch apresenta a definição de identidade, de acordo com Paul Ricoeur: *uma identidade narrativa, que se desloca, sem fixar-se*

nunca, em um intervalo entre o mesmo e o outro (ARFUCH, 2012, p. 18). Esse intervalo se marca pela relação ativa do autor com a realidade, que, conforme Bakhtin (1983), não pode absolutamente ser ingênua e alegre. A alegria e o triunfo são então possíveis somente fora de si mesmo: *é minha alteridade que se alegra em mim e não para mim* (BAKHTIN, 1983, p. 150). A ideia de inacabamento associada à infelicidade e à inadequação se vê em *O espírito da prosa*, quando Tezza afirma ter sido levado à escrita por um misto de infelicidade e esperança.

O que aparece em Arfuch, na mesma lógica de Bakhtin, sobre alteridade, se aproxima das reflexões sobre autoria em Barthes (2012), ainda que Tezza não se mostre simpático a isso:

Admirava Barthes como quem admira um número de prestidigitação – são apresentações mágicas, bonitas, surpreendentes, às vezes impressionantes, mas todas parecem reduzir-se a um truque. Que seja, um truque *poético*. Tire-se a luz, o efeito da sombra o cenário em negro, o arranjo da sintaxe, o sentido oculto na manga, o silêncio preparatório, e o poeta está nu. No fundo de tudo, grassa uma aposta sutil no irracional, num cansaço *blasé* das formas que, súbito, descobre a autonomia da linguagem – que ela fale sozinha. Eu não estou aqui. É a linguagem que conspira, e não pessoas históricas de carne e osso. Nunca consegui aceitar essa passagem (TEZZA, 2012, p. 27).

Frases como *é a linguagem que fala, não o autor, só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’, suprimir o autor em proveito da escritura* são frequentemente descontextualizadas e postas em evidência à mercê de interpretações que ignoram os argumentos que as sustentam. Contudo, em Barthes, a despeito do que muito se vê de repercussões sobre a morte do autor, há o reconhecimento dessa presença – *o que fica excluído sempre é apenas a ‘pessoa’ (psicológica, passional, biográfica), de modo algum o sujeito* (BARTHES, 2012, p. 9) –, mesmo em textos científicos, em que a objetividade, segundo o crítico, é um imaginário como qualquer outro.

No famoso texto “A morte do autor” (publicado em 1967), Barthes duvida da associação direta entre o “eu” da narrativa e seu autor – afinal, *a linguagem*

conhece um 'sujeito', não uma 'pessoa' – e defende a perda da identidade, a ausência de origem, a impossibilidade de se contar um fato para agir diretamente sobre o real, a crença ingênua de que a ficção seja uma alegoria reflexa da voz de uma só e mesma pessoa, o autor, a revelar a sua 'confidência' (BARTHES, 2012, p. 58).

Dessa forma, não se perde de vista, em Barthes ou em Tezza, de que nenhum texto nasce espontaneamente, nenhum texto é original. Aproximam-se, assim, o leitor e o autor, já que este não cria *do nada* e cada texto possui dimensões múltiplas: todo texto é *um tecido de citações*, como afirma Barthes (2012, p. 62); *em toda parte se esbarra numa muralha de textos*, como afirma Tezza (2012, p. 213). A incompletude daquele que escreve é o ponto de contato entre esses dois autores. Tezza, como ficou dito, filia-se ao pensamento de Bakhtin, que enxerga o autor somente como um sujeito inacabado: *mas há também no espírito da prosa esta ideia absolutamente inescapável do romance, que é a do homem inacabado* (TEZZA, 2012, p. 77). Só há narrativa porque o autor não consegue se apresentar completamente na história que cria; antes, apresenta o outro que cria. Por sua vez, Barthes afasta a figura do autor, para eliminar a pretensão de se decifrar o texto, para que o crítico não ganhe destaque sobre o autor, que o texto não tenha uma explicação; ele defende o texto percorrido, antes que penetrado, *nada é jamais esclarecido*, diz o narrador de *Roland Barthes por Roland Barthes*.

As reflexões de Foucault sobre o autor seguem na mesma direção – a alteridade: *o sujeito que escreve não pára de desaparecer* (FOUCAULT, 2001, p. 270). Não se trata de desconsiderar absolutamente essa figura, *de tal maneira que é insuficiente afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor e vamos estudar, em si mesma, a obra*. Existe, segundo Foucault, uma diferença entre a ligação entre o nome próprio com o indivíduo nomeado e a ligação entre o nome do autor com o que ele nomeia. O nome do autor não é como um nome próprio dos outros.

Chegar-se-ia finalmente à idéia de que o nome do autor não passa, como o nome próprio, do interior de um discurso ao indivíduo real e exterior que o produziu, mas

que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta, segue suas arestas, manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. Ele manifesta a ocorrência de um certo conjunto de discurso, e refere-se ao *status* desse discurso no interior de uma sociedade e de uma cultura. O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser (FOUCAULT, 2001, p. 276).

É o que *O espírito da prosa* oferece, um fim que não é um fim, inacabado, indecifrado, um enigma impossível. Porque nele se finge haver um espelho que faça reconhecer o “eu” do narrador com o “eu” do autor. Finge-se, porque não há um *ou* outro, mas um e outro; e, na fusão e confusão de ambos, o ensaio é e não é acadêmico, é e não é ficcional, da mesma forma que Barthes introduz sua autobiografia:

Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). (...) A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios (BARTHES, 2003, p. 136-137).

O termo *máscaras*, em Barthes, equivale a *egos*, em Foucault. Segundo este, a função autor assume uma pluralidade e simultaneidade de egos e suas dispersões. Trata-se *de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso* (FOUCAULT, 2001, p. 293).

Se tais considerações não divergem das opiniões de Tezza, tampouco podem se distanciar de Bakhtin, que afirma:

Lançar mão do autor compromete os próprios fundamentos da teoria expressiva. Vivenciar o autor, na própria medida em que este se expressou através de uma obra, não é participar de sua vida interior (suas alegrias, seus sofrimentos, seus

desejos, suas aspirações) no sentido em que vivenciamos o herói, mas é participar do escopo que orienta sua atividade com relação ao objeto expresso, ou seja, é co-criar (...) O erro fundamental da estética expressiva é ter elaborado seu princípio básico a partir de elementos estéticos ou de imagens consideradas isoladamente (...) e não a partir do todo da obra (BAKHTIN, 1997, p. 82).

Cocriação implica relativizar a posição do autor, não eliminá-lo; sendo que, na leitura do texto, interessa ainda o sujeito, não a pessoa. De alguma forma, o sujeito se ausenta da narrativa – mesmo que esta seja autobiográfica – e faz aparecer um ponto de vista diferente, com qual se alterna e se funde constantemente na construção da narrativa.

Se o autor de *O espírito da prosa* declara que, no momento da adolescência nos anos 1960, que o formaram escritor, sentiu duas perspectivas diferentes “mais ou menos em choque”:

o mundo pessoal aflorando e querendo se afirmar, ou simplesmente tentando se reconhecer em algum espelho, ou ainda, menos altruisticamente, apenas se ver melhorado pelo poder cosmético das palavras (...) e a urgência do mundo concreto (político, social, ideológico), exigindo um escritor que, também se ocultando em suas palavras, fale da sociedade para transformá-la (TEZZA, 2012, p. 54).

não haverá, numa autobiografia literária, do mesmo modo, um lado pessoal do autor, que busca afirmar-se ou tenta reconhecer-se ou melhorar-se pelas palavras (como fez o diretor do filme *Santiago*, lembra Souza (2011, p. 55)), *para se curar?* É comprovadamente tênue o limite da ação da droga em remédio ou veneno. Tezza não se escreve, literalmente, a si mesmo quando se coloca na posição de personagem, isso é impossível. Bakhtin afirma que *de dentro, a vida não pode gerar uma forma esteticamente significativa sem ultrapassar os limites que lhe são próprios, sem deixar de ser ela mesma* (BAKHTIN, 1997, p. 86) e acrescenta o exemplo de Édipo, que, por si mesmo, não poderia dizer de sua vida uma tragédia; de dentro de sua vida, ele não se sabe protagonista de uma tragédia. E não haverá também outro lado, que se oculta nessas próprias palavras para falar e transformar, no caso de uma autobiografia, a si mesmo?

Se isso procede, não estaria aí a resposta (duplamente – e em choque – afirmada) para a pergunta que se repete até o final da obra: *o que leva alguém a escrever?* Não se poderia dizer que existe nesse tipo de escrita não só *um impulso de falar de si mesmo e um impulso de dizer a verdade* (TEZZA, 2012, p.39), mas também um impulso trágico de conhecer-se a si mesmo? Afinal, os romances, segundo Schneider (2011, p. 30), *esperamos que eles nos digam ou nos olhem, que ‘o outro eu’ escreva o eu*. Ou, pelo menos, trágico por fixar-se, cristalizar-se a si mesmo?

Trágico como Édipo, que, ao se confrontar com a sua ‘verdade’ arrebatadora, fura os próprios olhos, como se não pudesse ou não quisesse mais se (re)conhecer. Trágico, segundo afirma Costa Lima sobre o gênero autobiográfico: *o suicídio de quem morre no afã de ter em si o significado do que vivera* (LIMA, 1986, p. 307), ou segundo Barthes: *escrever sobre si pode parecer uma idéia pretensiosa; mas é também uma idéia simples: simples como uma idéia de suicídio* (BARTHES, 2003, p. 71), ou ainda, de acordo com Bakhtin, trágico como a ausência de esperança:

“O pensamento enunciado é mentira” – o mundo *real* (abstraindo-se o que é por-vir e pré-dado e ainda não está enunciado) é um sentido já enunciado, já expresso do acontecimento existencial, o mundo em sua atualidade (em seu *já-aqui*) é expressão, é uma palavra já proferida, já emitida. A palavra proferida envergonha-se de si mesma à vista do sentido que lhe competia expressar (se, afora esse sentido com que ela se confrontava, não existir nenhum outro valor). Enquanto a palavra não fora proferida, podia-se crer e ter esperanças – ora, ela enfrentava uma amplidão de sentido muito coerciva – mas eis que ela é proferida, que está aqui por inteiro, com toda a sua carga de uma concretude existencial que se impõe – e aí está, é tudo, não há nada mais! Na palavra proferida, ouvem-se os acentos do desespero de já haver sido pronunciada, a palavra proferida é a carne mortal do sentido. A existência, já-aqui no passado e no presente, é apenas a carne mortal do sentido por-vir que o acontecimento existencial comporta – do futuro absoluto; é desesperançada (fora de sua realização futura) (BAKHTIN, 1997, p. 147).

Desta forma, sobre toda a prosa de Tezza, se poderia afirmar: escreve-se (vale o duplo sentido) para conhecer-se; tal como afirma Silviano Santiago, *em termos apocalípticos*, sobre o narrador (pós-moderno) de Edilberto Coutinho:

olha-se [no caso de Tezza, o verbo é reflexivo] *para dar razão e finalidade à vida* (SANTIAGO, 1989, p. 50). A falha, o erro se anuncia já no impulso, no desejo da realização, pois o texto autobiográfico apresenta o sujeito acabado, e é por isso mesmo que esse sujeito não pode ser o autor, mas o personagem, o outro criado pelo sempre inacabado autor:

a prosa como constituição de um ponto de vista único sobre o mundo, destinado a compreendê-lo, mas sabendo de antemão de seu fracasso – o que se quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras, que diga aos outros onde estou (TEZZA, 2012, p. 36).

Se um é acabado e outro não, se personagem e autor não coincidem, o impulso de criação se aproxima mais da ficcionalização que do relato objetivo. Ao narrar a própria história, Cristovão Tezza busca nos fragmentos a compreensão de si; num esboço de resposta à pergunta central e justificativa de *O espírito da prosa – uma autobiografia literária*, há um apelo ao caótico do momento presente, uma tentativa fracassada de compreender a si e ao mundo: “o que se quer, de fato, é partilhar uma experiência, refratada em palavras, que diga aos outros onde estou” (TEZZA, 2012, p. 36). Como a crítica de Benjamin ao progresso na análise sobre a obra *Angelus Novus*, o prosador se depara com a catástrofe do presente e se esforça por compreendê-lo. Nas palavras de Georg Otte, com Walter Benjamin:

uma vez que as ruínas do presente são testemunhos do passado, por mais fragmentários que sejam, esses fragmentos se tornam importantes por serem o ponto de partida na busca dessa compreensão, pois ‘não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?’(OTTE, 2011, p. 305).

Trata-se, portanto, de conhecer-se, mas também de inventar-se. Não se pode tratar exclusivamente do “eu”, o outro é igualmente importante na tentativa de se conhecer. Mas não se chega a esse conhecimento, pois, na autobiografia,

como nos mostra Arfuch (2009, p. 374): *o que se figura, ou desfigura, na verdade, não possui um referente, mas se constrói ali, sob os olhos, nessa prodigiosa experiência intersubjetiva da leitura*. Na autobiografia– afirma Tezza (2012, p. 175) –, *há um desespero de que não haja distância entre mim e minha palavra*. A última reflexão de Tezza sobre sua trajetória literária antes de finalizar *O espírito da prosa* trata justamente do outro, o leitor. A expressão *sem o qual não existe literatura* é dúbia, pois refere-se ao público leitor dos autores de ficção, na mesma medida em que se refere aos autores de ficção: *o primeiro leitor é sempre o escritor*, que apoia-se inteiro em outras vozes (TEZZA, 2012, p. 219). Compagnon fala também dessa fusão entre autor e leitor:

Na fantasia pretexto que projeta o livro como produto acabado, o autor (leitor imaginário) é o sujeito, o eu ideal onde esse se satisfaz ou o ideal do eu onde ele deseja satisfazer; ao passo que, no final, ele reúne a multiplicidade dos sujeitos da enunciação e, variando talvez a cada frase, às vezes mais, assegura a unidade desses sujeitos fragmentados. Esse autor é então o personagem cujo nome está na capa do livro (COMPAGNON, 1996, p. 91).

Desse modo, a escrita é, conforme Barthes, *sempre anterior, jamais original* (BARTHES, 2012, p. 62). A pergunta que move Compagnon no início de seu trabalho no Collège de France se assemelha à de Tezza: *Literatura para quê?*. O ensaísta francês encerra seu texto refletindo precisamente sobre a impossibilidade de fim: *o exercício jamais fechado da leitura continua o lugar por excelência do aprendizado de si e do outro, descoberta não de uma personalidade fixa, mas de uma identidade obstinadamente em devenir* (COMPAGNON, 2009, p. 57).

A impossibilidade de esgotar-se num sentido está anunciada no texto de Nathaniel Hawthorne, uma das epígrafes presentes na autobiografia de Tezza:

Talvez fosse verdade, de fato, que não se vive
uma vida longa impunemente;
o preço é, quem sabe,

tornar-me permanentemente outro
que não aquele que fui, sem que isso
me permita jamais assumir alguma forma vantajosa.
(TEZZA, 2012, p. 7).

É o que se vê também em Schneider:

Somente a ficção dá acesso ao real e o que se atinge ao fim de uma narrativa, como ao de uma vida, não é a verdade revelada das personagens, mas uma série de imagens quebradas, percorrida de reflexos à contramão (...) Ela [a mão daquele que escreve] escreve da esquerda para a direita, mas só se pode ler o que ela deixa sobre o papel como uma imagem invertida em um espelho. Esse jogo de palavras secretas, de ecos em círculos e de imagens reditas não acaba senão com um ponto de interrogação, quando as personagens se fundem no incerto, e que a mão do autor se abre, como a de uma criança ao abandono (SCHNEIDER, 2011, p. 29).

O ponto de interrogação aparece também no ensaio de Tezza: *Conclusão?*, no último capítulo de *O espírito da prosa*. Ao finalizar a autobiografia, o autor funde-se (ou, no mínimo, aproxima-se) a seu personagem. E, se este se mostra em fragmentos de imagens do que ficou sobre o papel, também o autor se apresenta incerto. Em *O espírito da prosa*, de Tezza, não há lição ou redenção, a conclusão é uma página em branco. Mas não é essa sua sina; ela não é uma página para ficar em branco, ela é *uma nova página em branco para escrever*, um branco que espera receber a escrita, processo inacabável de um sujeito inacabado.

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.

Walter Benjamin

CAPÍTULO II – UM ERRO PROPOSITAL

2.1 Beatriz e Donetti

Há uma conexão particular entre *Um erro emocional* e *Beatriz* – as duas obras publicadas por Tezza imediatamente antes de *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Além do traço intimista característico das outras ficções do autor, nessas duas obras os personagens centrais (Paulo Donetti e Beatriz) são os mesmos.

Em *Um erro emocional*, romance publicado em 2010, o nome da admiradora de Donetti aparece já na primeira linha do texto e o dele, Paulo Antônio Donetti da Silva, ao final do primeiro capítulo. A partir desse nome completo, porém, percebe-se que o personagem escritor não está propriamente sendo apresentado com esse romance. O nome Antônio Donetti se encontra, primeiramente, no romance *Ensaio da Paixão*, de 1985.

No ano de 2008, em homenagem ao centenário de morte de Machado de Assis, as editoras Publifolha e Record organizaram, cada uma, uma reunião de diversos autores com contos baseados em textos machadianos. Na reunião feita pela Record, *Recontando Machado*, Tezza se baseia na narrativa “O enfermeiro” e cria o conto “O adotado”, cujo protagonista não tem nome ou ocupação revelados. Já na outra, *Um homem célebre: Machado recriado*, o conto “A palestra”, de Tezza, se inspira no romance *Quincas Borba* (1891). No início dessa narrativa de Tezza, o leitor depara-se com um narrador-personagem, um escritor,

que se encontra na rodoviária, pronto para uma viagem de cinco horas a uma cidade do interior, onde cumprirá o compromisso – do qual já se mostra arrependido – de ministrar, por *um cachê irrisório*, uma palestra a alunos de uma escola. Esse escritor conhece um homem (Rubens) na rodoviária, que viaja a seu lado e conta sua história. A história contada pelo viajante, com os acréscimos do narrador-personagem a montar o discurso da palestra, remete à do romance machadiano.

No conto de Machado, Rubião ganha muito dinheiro na loteria e muda-se para o Rio de Janeiro, onde é seduzido e explorado por um casal que havia prometido ajuda na administração do dinheiro. Rubião perde sua fortuna e morre na sarjeta. No conto de Tezza, Rubens relata ao narrador como perdeu todo o dinheiro seduzido pela mulher de seu primo, este também encarregado de ajudar Rubens com a aplicação de seu dinheiro. A ingenuidade do novo acompanhante cativa o narrador, que reflete sobre como o dinheiro pode mudar as pessoas.

O fato de o narrador se identificar, de certa forma, com a história que ouve de um estranho é determinante para o desfecho da narrativa, pois a palestra que profere aos alunos é um roubo. Rubens é novamente explorado, mesmo depois de falir, dessa vez pelo narrador. Este se apropria da única coisa que restou ao homem que viaja a seu lado (*um bom homem*, nas próprias palavras do narrador; “um filho de Deus”, conforme o significado do nome Rubens em hebraico). Não apenas se apropria dessa história, modifica-a conforme seu desejo e então a conta a uma plateia que aplaude o discurso, tira fotos e pede autógrafos.

O enredo do conto – roubar a experiência, a história do outro – aponta para a apropriação de Tezza em relação à narrativa de Machado de Assis, um roubo de palavras. *Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo*, afirma Compagnon, a partir das metáforas da escrita: tesoura e cola, de Joyce, e da costura, de Proust (1996, p. 13). O título do conto assume, então, duplo sentido: “palestra” pode designar tanto um discurso formal que um escritor profere a um grupo de alunos num auditório de escola, quanto uma conversa despreziosa, inocente, como a de um sujeito que desabafa sua infeliz história a um desconhecido vizinho de poltrona, numa viagem.

O envelope com o dinheiro, pagamento pela palestra entregue pelo diretor da escola, é enfiado no bolso sem ser conferido e o café oferecido ao palestrante leva o leitor de volta ao café que o primo e a esposa oferecem a Rubens quando (após secretamente roubá-lo) anunciam sua falência. Mas o escritor palestrante parece não apresentar sentimento de culpa por roubar a história do outro e usá-la como um discurso próprio diante da plateia da escola, como se, simplesmente, o dinheiro o tivesse cegado, como fez ao primo de Rubens; ou ainda como se esse fosse, enfim, o ofício do escritor, sua vocação – o roubo:

Acordei da palestra comovido, ainda vendo Rubens desaparecer sem se despedir na pequena estação rodoviária, tímido, destroçado pela claridade súbita da manhã, alguém envergonhado à luz do dia, talvez desejando que não tivesse falado nada assim ridículo, exposto a um desconhecido, mas não – ele era diferente de mim, um homem transparente, um... um bom homem, decidi, fazendo as pazes com a espécie, tenho a alma frouxa –, e a menina tocou-me o ombro, sorridente, ansiosa, feliz: – O senhor que é o Antônio Donetti? Eu sou a Gabriela, do Centro Acadêmico. Muito prazer! Vou levá-lo ao hotel. O senhor tem bagagem? A viagem foi boa? (AGUIAR, 2008, p. 142).

Como ficou dito no capítulo anterior sobre *Trapo*, o narrador desse conto de Tezza sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem e, ao relatar a experiência do outro, é um narrador pós-moderno, de acordo com o pensamento de Silviano Santiago: *transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele* (SANTIAGO, 1989, p. 40).

Nas últimas palavras do conto, finalmente, o nome do narrador é revelado. E então se percebe que Paulo Antônio Donetti da Silva, o escritor, personagem de *Um erro emocional*, já havia aparecido antes na escrita de Tezza; e o mesmo pode-se pensar também quanto ao nome Beatriz. A narrativa revela vestígios do passado desse narrador em nomes de mulheres:

Aquilo me calou. Engasguei, como se ele falasse de mim: Beatriz, Mara, Isabella – todas. Há muitos anos sem afeto, repeti na memória, mas a frase não vestia em mim como vestia nele, tão perfeitamente. Estou mentindo – ele, não (TEZZA *In*: AGUIAR, 2008, p. 137).

O nome Isabela (com apenas um “l”) em Tezza aparece no romance *Juliano Pavollini*, de 1989, mas não há elementos que permitam associar os nomes ou essas histórias diretamente. Já o nome Mara está também em “O adotado”, embora nada aproxime esses dois contos além de terem sido inspirados em narrativas de Machado. Além disso, a referência ao passado do palestrante em relação ao envolvimento com personagens femininos aparece somente nesse único trecho do conto. Desse modo, o nome Beatriz pode ser também meramente uma coincidência, uma vez que, até então, nada liga esses personagens entre si.

Em 2009, ano seguinte à publicação desses dois contos, Cristovão Tezza chega ao sétimo prêmio pela obra *O filho eterno*, de 2007. É interessante notar que é justamente em 2009 que Tezza abandona a carreira de professor universitário para se dedicar exclusivamente à escrita literária. Em 2010, publica *Um erro emocional*; em 2011, *Beatriz* e, em 2012, *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Este último faz uma “amarração”, em certa medida, teórica – o autor (ou narrador) o reconhece – do teor intimista de sua escrita; enquanto, nas outras duas obras, os nomes dos personagens principais já apareceram num conto de 2008. Esse conto, “A palestra”, foi publicado na obra *Beatriz*, dessa vez com o título “Viagem”, com pequenas modificações.

2.2 O espírito vacilante da prosa

O Romance é uma Morte, afirma Roland Barthes (1971, p. 52) em seu livro de estreia. É uma criação que rompe com uma ordem estabelecida e desafia os limites da literatura, conforme seu arranjo interno de signos. Em *Um erro emocional*, essa ruptura se evidencia logo nas primeiras páginas, em que dois personagens se encontram e, contudo, o que menos fazem é dialogar. A ação se dá propriamente naquilo que não dizem um ao outro, na impossibilidade da

comunicação, a impossibilidade da aproximação amorosa entre eles. O personagem escritor, mais velho que sua nova ajudante e admiradora, entra à noite no apartamento de Beatriz com duas frases impactantes, que desencadeiam toda a ação, ou a falha desta, no romance: *Cometi um erro emocional* e, em seguida, *Eu me apaixonei por você* (TEZZA, 2007, p. 7).

No romance, de acordo com Barthes,

esse aparelho a um só tempo destrutivo e ressurreccional próprio de toda arte moderna (...) o que se quer destruir é a duração, vale dizer, a ligação inefável da existência: a ordem, seja a do contínuo poético ou a dos signos romanescos, a do terror ou a da verossimilhança, a ordem é um assassinio intencional. Mas o que reconquista ao escritor é ainda a duração, de vez ser impossível desenvolver uma negação do tempo sem elaborar uma arte positiva, uma ordem que deve ser destruída novamente. Assim, as maiores obras da modernidade, por uma espécie de contenção miraculosa, se detêm por tanto tempo quanto possível no limiar da Literatura, nesse estado vestibular em que a espessura da vida é dada, é estirada, sem contudo ser destruída pelo coroamento de uma ordem dos signos... (BARTHES, 1971, p. 51).

Essa obra de Tezza é limiar, porque problematiza a própria categorização do gênero ao qual pertence – é um romance sem ação; é um romance impossível. No entanto, pelas categorias tradicionalmente reconhecidas, não deixa de ser um romance. Há os personagens secundários (que nunca têm voz ou aparecem a não ser no discurso do narrador a relatar o pensamento dos dois personagens) e há os personagens centrais, que pouco dialogam e quase não têm gestos. Quando os têm, são registros aparentemente banais e desnecessários de um narrador que pouco tem a informar sobre Donetti ou Beatriz, ou são por eles mal disfarçados e acabam desarticulados daquilo que é pronunciado. Aparentemente; pois é do desencontro entre os gestos e as falas que a eles se seguem, e principalmente do que os personagens pensam sem verbalizar, que se constrói a narrativa. É o que se anuncia já no primeiro parágrafo, em que o escritor, ao se declarar à moça, entra no apartamento de Beatriz como se ela já o conhecesse há muito tempo, como *alguém que está à vontade, mas não do modo correto* (TEZZA, 2010, p. 7).

Um erro emocional é um romance construído no subjuntivo: a expressão “como se” domina a narrativa do início ao fim e aponta uma necessidade de preencher as várias lacunas dos dois personagens: seus desejos e traumas do passado. Há um esforço mútuo de fazer com que a nova relação que se anuncia entre ambos não repita os erros do passado e faça sentido. Frases são proferidas, mas não há comunicação. As falas dos personagens são sempre entrecortadas e, através do discurso indireto livre, o narrador tenta remendá-las à confusão mental de cada um. Dessa costura, fica clara para o leitor a incompatibilidade entre aquilo que pensam Beatriz e Donetti e o que, de fato, dizem um ao outro. Enquanto os pensamentos se perdem – erram – por tempos, lugares, situações, opiniões ou vontades, as falas são curtas, vazias, convencionais. Após declarar-se a Beatriz, a frase seguinte de Donetti desvia o foco e a chama para o trabalho. O desconcerto da situação os leva a conversar e agir trivialmente e, assim, o foco da conversa esboçada no início se perde em diálogos entrecortados de pensamentos ao longo de todo o romance. De Beatriz, em relação à declaração de Donetti, o leitor conhece o que ficou retido em pensamento – e, por fim, o que respondeu, condescendente do desvio:

É melhor eu relaxar, ela se disse, porque afinal eu amo Paulo Donetti, o escritor; quanto a esse ser físico desconstruído que está aqui diante de mim (e Doralice acharia graça da expressão) e que usurpa a própria alma que escreve, quanto a esse não sei ainda, e ela quase repetiu o pensamento em voz alta, porque talvez ele gostasse da frase; escritores se alimentam de frases, são figuras nefelibatas em duas dimensões, as da página em branco – eles achatam o mundo, e ela sorriu da ideia. Talvez fosse o caso de chamá-lo à terra (mas sempre havia aquele ridículo “erro emocional”, a paixão, no ar, ela lembrou; deveria lembrá-lo também?):

– Entendo – ela disse, pegando outra página amarela (TEZZA, 2010, p. 25).

Uma relação que se sustenta por uma linha rarefeita que liga dois seres em dimensões diferentes só pode se resumir em desencontro. *Dizer a si, quase repetir o pensamento em voz alta, porque o outro talvez gostasse, deveria ou não deveria* é o que compõe as cenas do romance. Paulo Donetti e Beatriz se desencontram, esse é o enredo do romance. *Nem ele, nem nós conseguimos ir*

até o final das conjecturas, para chegarmos a uma conclusão sobre o que realmente aconteceu naquela noite, pois há sempre um comportamento duvidoso, que nunca é totalmente desvendado nos seus recônditos segredos e intenções (GOTLIB, 1985, p. 77). As palavras de Nádia Gotlib sobre o Sr. Nogueira e Conceição, no conto “Missa do Galo” (1889) de Machado de Assis, poderiam se referir a Paulo Donetti e Beatriz, de *Um erro emocional: e, sobretudo, o diálogo. Não propriamente o que se diz. Este parece ser mais o pretexto para encobrir, disfarçar ou dissimular o que acontece por detrás, ou além disto: o diálogo de tensões* (GOTLIB, 1985, p. 79). *Um erro emocional* nasce para ser conto e toma as dimensões de romance. Mas nem por isso se desvincula dos contos de *Beatriz* e da definição dada por Gotlib a partir de definições de diferentes teóricos do gênero conto, que:

promove o sequestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste *efeito* (Poe); neste sequestro temporário, existe toda uma força de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados pelo narrador (E. Bowen). Não lhe falta a construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Matthews). Trata-se de um *acidente* da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro *antes* e *depois* (José Oiticica). De tal forma que esta *ação* parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de *contração* (N. Friedman) (GOTLIB, 1985, p. 81).

Esse, segundo Gotlib, é um lado da questão relativa ao gênero conto. O outro, que diria respeito à especificidade dos contos de Machado de Assis, diz respeito também, conforme ficou exposto anteriormente, ao romance *Um erro emocional*, de Tezza, pois: *neste momento especial de ações e reações mútuas entre o par amoroso, permanece uma zona velada, porque as personagens não explodem – ou não deixam explodir até o final – a sua intimidade* (GOTLIB, 1985, p. 81).

Ricardo Piglia, ao refletir sobre o gênero romance, lembra as palavras de Borges, que

considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais (PIGLIA, 2004, p. 101).

Por sua vez, em *O espírito da prosa*, Tezza sustenta que *falar é narrar* e, como já afirmara no prólogo de *Beatriz*, diferencia conto e romance meramente pela extensão:

não vejo nenhuma distinção digna de nota entre conto e romance, que são apenas formas composicionais superficialmente distintas de um mesmo impulso da linguagem; os limites entre um e outro são puramente quantitativos. Nesse sentido, conto e romance podem ser classificados, se essa divisão se fizesse realmente necessária, como subgêneros da linguagem romanesca (TEZZA, 2012, p. 152).

Um erro emocional, o romance de Tezza mais próximo de um conto, é conciso, coloca em cena apenas dois personagens e o enredo não se estende além de uma noite. O escritor Paulo Donetti, que escreve à mão, precisa de alguém para digitar seus textos. Mas não está convencido se o que o leva a Beatriz é o desejo de tê-la consigo ou o de se vingar de um inimigo, ou ainda ambos os motivos. E o pedido que faz a ela é sugestivo: *Você pode me ler?*. Ler o autor é uma ideia que aparece também no conto de abertura da obra *Beatriz*, intitulado “Beatriz e o escritor”. Nesse conto, o narrador, Paulo Donetti se diz *imbuído das próprias palavras* ao refletir sobre o discurso agressivo que profere a uma plateia, num evento literário:

Na verdade, eu errei o tom porque estava, de fato, acreditando em cada palavra que dizia, eu cometi o pecado mortal de não me distanciar de mim mesmo, e se há algo indisfarçável na vida é o fel que sentimos, esse sentimento corrosivo e demolidor, esse mal-estar sem direção nem objeto definido que, naquele dia, naquele momento, me tomou por inteiro. O romancista da mesa sentiu vontade de rir porque (...) não me ouviu, apenas me leu, e na abstração da leitura tudo é um jogo de duplo sentido, acabamos todos felizes e saltitantes no jardim dos

caminhos que se bifurcam. A plateia não – ela me ouviu e me absorveu inteiro, agarrou a minha alma (TEZZA, 2011, p. 21).

A literatura que ele escreve à mão em páginas amarelas é a desculpa para se aproximar dessa mulher por quem está apaixonado. A proposta é que a leitora admiradora seja sua copista. No conto “Beatriz e o escritor”, cuja narrativa se refere à noite imediatamente anterior ao que está narrado em *Um erro emocional*, Donetti vê Beatriz pela primeira vez e arquiteta um plano para “tirá-la” de Cássio, seu rival, e o pedido para o ler aparece nesse texto com outras palavras:

Você trabalha com textos – engraçado, eu estava justamente precisando de uma revisora que conhecesse literatura, o que é muito raro, mais que revisora, uma interlocutora (...) alguém com quem eu pudesse trocar impressões de leitura, mais do que simplesmente, você entende? (TEZZA, 2011, p. 27).

A mudança de *revisora*, ou *leitora* (em *Você pode me ler?*), para *interlocutora* é considerável, principalmente depois de o narrador do conto, em meio a um pensamento sobre sua fala no auditório, haver declarado: *falar é entregar-se, escrever é ocultar-se* (TEZZA, 2011, p. 25). Interessa a Donetti ser lido por ela e também dialogar com ela. Dialogar sobre suas leituras.

O copista é uma figura presente também em *Trapo*, em que o personagem Manuel recolhe e organiza os textos de outro escritor. Entretanto, ali, há uma fusão do texto de ambos, num esforço do professor para dar sentido à escrita de seu romance e, conseqüentemente, à vida de seu coautor: *sou um sortista às avessas, na fumaça leio o passado, as palavras constroem o mundo* (TEZZA, 2007, p. 249). É uma metáfora da escrita de Tezza: ficção e realidade na tentativa de escrever uma biografia; ou de toda a literatura de ficção: na tentativa de dar sentido à vida, como afirma Costa Lima (1989, p. 76): “A ficção é uma figura ambígua. Sem ela, não há possibilidade de descoberta de um sentido para a vida humana. A ficção engendra uma aposta pela qual nossas vidas podem alcançar um caminho”.

Nesse sentido, Ricardo Piglia declara ser o efeito de ficção produzido pela leitura a marca da autonomia absoluta do leitor em Borges e acrescenta: *talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê. A ficção também é uma posição do intérprete* (2006, p. 28). Na análise do conto “O Sul”, de Borges, e em seguida sua relação com *Dom Quixote*, Piglia afirma que

frequentemente o outro do leitor também está representado. Não apenas o que lê, mas também quem enfrenta aquele que lê, com quem ele dialoga e negocia essa forma de construir o sentido que é a leitura. Bastaria pensar em D. Quixote e em Sancho, na decisão milagrosa de Cervantes que, logo depois da primeira investida, põe em cena aquele que não lê. “Pois lhe asseguro que não sei ler”, respondeu Sancho (...) Esse encontro, esse diálogo, funda o gênero. Seria o caso de dizer-se que nessa decisão, que confronta leitura e oralidade, está o romance inteiro (PIGLIA, 2006, p. 30).

É o que se lê, em *Trapo*, no encontro de Manuel e Izolda, quando a ignorante espera que o instruído leia não somente os textos, mas a vida do poeta suicida:

– Ora se eu vou dar a coisa que mais quero na vida, mesmo sem nunca ter lido uma linha, que sou ignorante, pra uma criança qualquer! Trouxe para o senhor, que é homem maduro, vivido, sério e inteligente. Alguém que vai saber ler e entender a vida do Trapo (TEZZA, 2007, p. 91).

A questão da escrita autobiográfica pode, também, ser pensada entre os personagens de *Um erro emocional*. Entretanto, qualquer possibilidade de confusão entre realidade e ficção na sua obra é descartada pelo próprio Donetti. Isso ocorre quando Donetti anuncia a coincidência entre o nome de Beatriz e o de uma prostituta, responsável por sua iniciação sexual, paga pelo pai. Esse é um possível elo entre o nome Beatriz nesse romance e no conto “A palestra”, quando o nome dela aparece entre os nomes de mulheres de seu passado. Por outro

lado, os traços irônicos vistos no autor de *O espírito da prosa* se fazem perceber também nesse trecho de *Um erro emocional*, num jogo entre realidade e ficção, entre Paulo Donetti e Cristovão Tezza. Quando Beatriz lhe sugere escrever sobre esse episódio da adolescência (o que aproximaria sua ficção da autobiografia), a reação do escritor é:

Não. Nunca escrevi sobre isso. – Pensou em acrescentar: Nunca escrevi sobre mim mesmo, sempre senti vergonha da intimidade e achava que havia temas infinitamente mais importantes do que a minha própria realidade (TEZZA, 2010, p. 137).

Ao se referir à figura da copista, Piglia não deixa de aferir-lhe o traço irônico:

uma figura sentimental, que une a escrita e a vida. A mulher perfeita, na visão de Kafka (mas não apenas na dele), seria, assim, a leitora fiel, que vive sua vida para ler e copiar os manuscritos do homem que escreve (PIGLIA, 2006, p. 66-67).

Donetti procura em Beatriz a mulher que leia e revise seus textos, mas também que o leia – fato que aponta para a união entre a escrita e a vida. Porém, os desencontros nos diálogos entre Donetti e Beatriz se estendem até o final do romance e frustram tanto a expectativa de solução para a declaração amorosa quanto para a proposta de trabalho feitas pelo escritor. O último parágrafo da obra apenas anuncia um possível encerramento para o impasse entre os dois personagens:

Em algum momento eu tenho de assumir o comando, ele pensou ao acaso, entre o vinho e o café, e então se deteve no perfil de Beatriz (...) Donetti deu dois passos tímidos em sua direção e estendeu a mão para tocá-la (TEZZA, 2010, p. 191).

“Para tocá-la” não é um toque; enquanto desfecho da narrativa, ainda é pouco para as quase duzentas páginas desse romance limiar, em que o que vive o casal numa única noite não passa de esboço, tentativa de aproximação: *O mais importante nunca se conta*, resume Ricardo Piglia (2004, p. 91) a teoria do iceberg, sobre os contos de Hemingway. Essa teoria, sobre o conto, pode ser pensada para esse romance de Tezza (que teria nascido para se tornar conto), cuja *história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão* (PIGLIA, 2004, p. 91-92), já que a primeira tese de Piglia (2004, p. 89) sobre o conto é: *um conto sempre conta duas histórias*.

Ao se referir ao conto, Julio Cortázar lembra que esse gênero textual fica sempre restrito à sua exigência estrutural, enquanto o romance é *poliédrico e amorfo* (CORTÁZAR, 1974, p. 68). Pensando nessa direção, o que dizer dessa obra de Tezza? A metáfora da formiga, do mesmo Cortázar, é esclarecedora para muitos casos: o conto, para mostrar-nos uma formiga, isola-a, levanta-a de seu formigueiro. Já o romance dá-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas consequências. Mas onde está o “formigueiro” em *Um erro emocional*? A princípio, parece insustentável argumentar que os silêncios no encontro de dois personagens, no intervalo de uma noite, constituem o universo de um romance. O próprio Cortázar reconhece a dificuldade acerca desse tema, ao lembrar que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, é chamado de *nouvelle, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito* (CORTÁZAR, 1974, p. 151) e, ainda, que existe, nos países anglo-saxões, a denominação *long short story*, o que já é bastante para problematizar somente a noção de conto.

Se por um lado categorizar *Um erro emocional* como romance parece arriscado, o que dizer dos contos de *Beatriz*, uma reunião de sete narrativas curtas, todas envolvendo – ora em separado, ora juntos – os mesmos dois personagens? São mesmo narrativas independentes? O enredo de *Um erro emocional* está menos no que dizem os personagens entre si do que naquilo que não dizem. Se se considera “romance” uma narrativa de quase duzentas páginas, cujo enredo se constrói em uma noite, um casal num apartamento a travar um

diálogo marcado por amenidades – afinal, as categorias da prosa são constantemente renovadas –, o conjunto de narrativas de *Beatriz* não poderia ser também chamado de romance? Se todas elas compõem o passado dos personagens daquele romance, evidentemente – por mais que sejam relatos de episódios sem uma sequência definidamente linear –, não são independentes.

Nádia Gotlib lembra um prefácio de Poe à reedição de *Twice-told tales*, em que o autor valoriza a unidade de efeito do conto, ao qual seria imprescindível a leitura de *uma só assentada*, já que se for longo (ou também breve) demais, a excitação ou o efeito ficará diluído. No caso, então, de uma obra com várias histórias envolvendo os mesmos personagens e ligadas, por sua vez, a outra obra, um romance também com os mesmos personagens, seria possível dizer que *Beatriz*, como *Um erro emocional* sinaliza para a falência do gênero? Um romance de limiar, desmontado, “invertebrado”, um *erro*? Talvez seja mais aceitável, considerando o parentesco entre os dois gêneros narrativos, considerá-la uma obra de contos de limiar. De acordo com Gotlib, os desdobramentos de teorias sobre o conto coincidem com as noites que se sucedem para adiar a morte de sua tradicional protagonista, Sheherazade:

o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura. O conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta proposta, de A. L. Bader (1945), baseia-se na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada (...) acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909) (GOTLIB, 1985, p. 29-30).

Cortázar lembra ainda a metáfora que ouviu sobre a diferença entre romance e conto a partir do boxe: *nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock out*; e também o paralelo entre a fotografia e o filme,

para se entender os limites entre o conto e o romance, respectivamente. O escritor, contudo, não se conforma em concluir o tortuoso assunto num curto paralelo. Muitos dirão até que há romances, como há boas lutas de boxe, em que o nocaute acontece, ainda que no décimo quinto *round*; e que, da mesma forma, há lutas, como há contos, em que a queda que põe fim ao “combate” não ocorre nos primeiros assaltos.

Cristovão Tezza, em prólogo à sua obra de contos *Beatriz*, orienta-se pelo número de páginas ao chamar *Um erro emocional* de romance e afirma que teria sido *originalmente projetado como um conto de dez ou quinze páginas*, mas os dois personagens já transbordavam a história curta, e seguiu enfim minha fiel vocação das duzentas páginas (TEZZA, 2011, p. 14-15).

Esse ponto de vista aparecia já em 2006, numa resenha de Tezza para a *Folha de São Paulo* sobre obra de Rubens Figueiredo, que associa a ideia de conto a uma ‘*corrida contra o tempo*’, como o definia Cortázar¹³. É também Cortázar quem afirma, a partir de Horacio Quiroga, que *para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens* (CORTÁZAR apud GOTLIB, 1985, p. 70). Particularmente em *Beatriz* e *Um erro emocional*, Tezza cria um ambiente que envolve um personagem escritor, que poderia ter sido e até se parece muito com ele mesmo. O prólogo de *Beatriz* traz o seguinte comentário sobre o conto “A palestra”:

para uma antologia de contos inspirados em Machado de Assis, escrevi “A palestra”, retomando Donetti e o seu mau humor de escritor itinerante, que sempre me diverte, porque eu me transformei também em um escritor itinerante (TEZZA, 2011, p. 14).

E, em seguida, sobre *Um erro emocional*:

¹³ TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

O encontro, pontuado pelos breves lugares-comuns da aproximação amorosa, envoltos numa discreta película de ironia (o que, para desgraça do escritor, nem sempre se deixa perceber), foi se preenchendo de silêncios, motivações secretas e biografia (TEZZA, 2011, p. 15).

A ironia que não se deixa perceber é desgraça, afinal, para quem? De que escritor se fala quando a palavra “escritor” aparece num prólogo? O autor do livro e do próprio prólogo, Cristovão Tezza, que envolve de ironia o diálogo repleto de lugares-comuns de seus personagens? Ou o escritor Paulo Donetti, personagem escritor, que ironicamente, cria lugares-comuns no diálogo que tem com Beatriz? Quem não percebe, então, a ironia é o leitor de Tezza ou a interlocutora de Donetti? Essa narrativa, que – a despeito da escolha do próprio autor – ultrapassa os limites físicos do gênero conto ao se preencher de silêncios, motivações secretas e, principalmente, biografia, parece enredar o leitor em um labirinto de expressões dúbias, com a força antagônica e traiçoeira da ironia e também duvidar de si mesma, ao confundir os limites entre o espaço do autor e o espaço dos personagens.

Antonio Candido (1992) considera o personagem, portanto o texto narrativo, essencialmente paradoxal: um *ser fictício*; alguém que traz em si a ambiguidade de realidade (ser) e fantasia (fictício).

Se uma escrita ficcional que traz de forma recorrente a figura de um escritor – espécie de “duplo” (como nomeia Tezza ainda no prefácio aos contos de *Beatriz*), ainda que distante, “tematicamente próximo da biografia” – não permite a associação fácil e inocente entre personagem e autor, tampouco se pode ler um prefácio do mesmo autor como quem encontrasse ali uma teorização fria, com respostas definitivas às questões de uma escrita decifrada em poucas linhas que trazem a verdade da criação ficcional.

O prólogo de Tezza é e não é essa teorização: reflete sobre o jogo da criação, mas é, também, uma peça desse jogo. Nesse caso, como também n’O

espírito da prosa, vale a afirmação de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra *Valise de cronópio*, do ficcionista e crítico Julio Cortázar:

Quando se passa do espaço amplo e maleável da ficção para o terreno específico da crítica, como neste livro, verifica-se a persistência do mesmo modo de formar lúdico e aberto, que pode ser visto, então, como um traço característico de toda a produção literária de Cortázar. É agora o ensaio que, valendo-se da flutuação atual dos gêneros literários, funde o rigor e a seriedade normalmente comportada da crítica à liberdade inventiva da criação (ARRIGUCCI JR. *In: CORTÁZAR*, 1974, p. 10).

Não há como aceitar, passivamente, que o autor da ficção, no prólogo, se ausenta ou, pelo menos, se afasta ao falar do próprio texto. Compagnon lembra que o prefácio não se dirige a um leitor inocente. Intercedendo pelo título, ele antecipa o livro e é uma carta destinada a um leitor que já leu o livro: *escrevo-o para alguém que já me leu atentamente* (COMPAGNON, 1996, p.86). Assim, trata-se de um gênero ambíguo escrito no condicional – *curioso acréscimo que precede!* – e que confunde a origem e o começo. O prefácio de Tezza não se limita a um mortuário, como, a partir de Descartes e Voltaire, afirma Compagnon, uma petrificação do sujeito da escrita que entrega seu livro ao público. Tezza usa um gênero *fora de moda*, mas renova suas características, pois, mais do que meramente apresentar o livro que já está pronto, seu prólogo irônico se incorpora da ficção de suas narrativas. Se qualquer declaração de qualquer autor não deve ser lida de forma inocente, o prólogo de Tezza assume-se parte da ficção de traços biográficos por ele criada, não apenas nos contos, mas no romance a estes relacionados e no ensaio autobiográfico, em que o autor aparece ficcionalizado.

Na alternância entre realidade e ficção no jogo promovido pela literatura, Cortázar afirma que *cada livro realiza a redução ao verbal de um pequeno fragmento da realidade* e inicia assim um capítulo em que reflete sobre o romance: *tenho pensado algumas vezes se a literatura não merecia ser considerada uma empresa de conquista verbal da realidade* (CORTÁZAR, 1974, p. 61-62). Segundo Costa Lima, há uma classe discursiva do ficcional:

O discurso ficcional se caracteriza por sua posição particular quanto ao horizonte da verdade, quer seja ela definida de forma substancialista ou contratualista. O ficcional não afirma ou nega a verdade de algo senão que se põe à distância do que se tem por verdade. Assim, perspectivizando a verdade, o ficcional dá condições de o receptor indagar-se criticamente sobre o conteúdo de regras que podem ser seguidas por ele próprio. O ficcional assume o *alsob* subjacente a cada enunciado cotidiano; subjacente mas negado por seus usuários. Como diria W. Iser, o ficcional *desnuda o como se* e permite que ele circule como tal (COSTA LIMA, Luiz, 1989, p. 110).

Nesse sentido, a contribuição de Tezza para a leitura de sua obra, suas obras (uma vez que o prólogo se refere a outras do mesmo autor), é valiosa, principalmente se se lhe reconhece uma teoria dentro do jogo da ficção, numa rede de caminhos que se bifurcam e tecem novos entrecruzamentos para além do convencional espaço da ficção. Mesmo seus personagens participam da discussão e, com isso, estendem a rede em novas tramas possíveis, como Donetti em “Beatriz e o escritor”: *o leitor é crédulo – acredita no que está escrito e nos que escrevem. Os que escrevem têm ‘o dom’. É aí que fazemos a festa* (TEZZA, 2011, p. 17-18). Piglia lembra que a tensão entre realidade e ficção é clássica no gênero romance e afirma que Roger Chartier definiu o grande modelo do leitor de ficções: *não mais aquele que lê para decifrar, como Dupin, não mais aquele que desconfia do sentido dos signos, mas aquele que confia e aquele que lê para crer* (PIGLIA, 2006, p. 142-143).

2.3 Prólogo: nem ensaio, nem ficção

Beatriz é a primeira obra de Tezza que traz um prólogo. Numa entrevista, em 2006, perguntado do porquê de seus livros não terem prefácio, a resposta de Tezza foi: *Sou um lobo solitário. Meus livros nunca têm orelha de ninguém, é sempre a editora que prepara os textos de apresentação e na contracapa. O livro*

*se apresenta sozinho*¹⁴. Comparadas a essa resposta, suas primeiras palavras nesse prólogo são ainda mais irônicas:

Sei que prólogos estão fora de moda – até a palavra é engraçada, com seu sabor antigo: “Prólogo”! Os escritores de ficção, eu entre eles, quando se lançam corajosamente no mercado das letras, preferem simular uma indiferença olímpica – o livro que fale por si só, ou pelos outros, nas orelhas; jamais pelo próprio autor. O que é apenas uma meia verdade, porque depois, nas entrevistas, tentam dizer tudo o que não disseram no livro, com aquele ar gaguejante, meio fraudulento, de quem afinal não sabe bem o que escreveu, o que parece curiosamente dar um charme suplementar à obra. (TEZZA, 2011, p. 9).

Indícios desse jogo ficcional podem ser reconhecidos em outros trechos desse prólogo de *Beatriz*, como quando o autor anuncia que um de seus contos nasceu *como um espelho direto da realidade, com o impulso da brincadeira* (TEZZA, 2011, p.12), ou quando declara:

O problema é que escrever sempre tem consequências; você sai outra pessoa do outro lado da narrativa. Ao mexer com a linguagem, com os truques da sintaxe, com as relações de sentido, tudo aquilo que parece apenas um detalhe formal ou uma sacada de humor vai como que provocando um reajuste na percepção de mundo e seus valores, e você não consegue fingir que não tem nada a ver com isso. (Questão de ordem: quando digo “você”, refiro-me apenas a mim mesmo.) (TEZZA, 2011, p. 13).

Sair outra pessoa do outro lado da narrativa e tentar em entrevistas dizer o que não se disse no livro parecem também justificar a presença estranha e “fora de moda” de um prólogo. Sobre esse outro gênero, Jorge Luis Borges afirma:

que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e é pródigo em hipérboles irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenções do gênero (...) O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma

¹⁴ TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica (BORGES, 2001b, p. 12).

Compagnon cita Descartes ao afirmar que o prefácio é um gênero impossível, pois o único verdadeiro prefácio seria a reescrita do livro. Uma das motivações do prólogo de Tezza seria explicar sua experimentação num novo gênero, o conto. Uma das explicações do autor é particularmente interessante por seu caráter irônico:

Pois bem, na minha política de criação de personagens, sou um escritor econômico, morrinha mesmo. Um personagem, essa misteriosa representação, esse duplo esquisito que é a alma de toda narrativa, é para mim uma construção penosa, quase uma figura verdadeiramente real que vou desbastando a duros golpes de linguagem até ela se tornar outra coisa, até se construir num espírito singular, cuja voz tenha um bom grau de autonomia e não fale o tempo todo por mim. Isso dá trabalho. Um personagem bem construído é imagem preciosa que, pelo olhar da minha limitação, não pode ser desperdiçado em cinco páginas, como se eu fosse um estroina literário. Abre-se um bom livro de contos e vemos aquele desfilar de almas, aquela humanidade paralela de que só vislumbramos duas ou três cenas, às vezes nem isso, para nunca mais ter notícias delas. Não é justo, diz a minha incompetência – seguindo o clássico raciocínio segundo o qual aquilo que eu não sou capaz de fazer não é bom ou já está superado (TEZZA, 2011, p. 11-12).

O trabalho penoso de criação de personagens (ou: o fato de Tezza ser um *escritor morrinha*) pode explicar o fato de o livro trazer contos cujas histórias giram em torno dos mesmos dois personagens que se aproximam no romance *Um erro emocional*. Essa *construção penosa* é exemplificada pela escolha do nome dos personagens, de acordo com o autor do prólogo.

A princípio, o conto de abertura da obra se chamaria “Alice e o escritor”, que nasce literalmente da noite para o dia com o “impulso da brincadeira” e provocando risos no autor, sem a aparente dificuldade declarada antes. Após a criação da maioria dos contos da obra e a do próprio romance *Um erro emocional*, Alice torna-se Beatriz: *Alice (um nome demasiado óbvio, sob a sombra de Lewis Carroll) virou Beatriz; Antônio se transformou em Paulo Donetti (talvez um*

sobrinho do Antônio de Ensaio da paixão) (TEZZA, 2011, p. 15). Em *Um erro emocional*, Alice passa a somente ecoar no nome da amiga de Beatriz, Doralice.

O autor de *O espírito da prosa* parece referir-se diretamente a Donetti – o escritor – e Beatriz – a encarregada de ler o autor, organizar o caos de seus textos rabiscados – em *Um erro emocional* quando afirma:

São os olhos do leitor que criam o que ainda não existe (...) digamos que a literatura será uma aproximação densa e silenciosa entre duas pessoas num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar (TEZZA, 2012, p. 219-220).

Assim, Beatriz está mais próxima da datilógrafa de Kafka:

Podemos pensar que nesse processo surge a ilusão de uma mediação. Uma figura interna, diríamos, uma mulher amada – uma mulher a quem se ama por isso – que faz o que Kafka não pode fazer. Felice Bauer, a garota-datilógrafa, como a chama Kafka (PIGLIA, 2006, p. 66).

A princípio, Alice não é um nome que se aproxima de Frieda, personagem de Kafka em “O veredito”, a não ser pelo nome em quem o de Frieda se inspira. Essa obra, segundo Piglia, com fragmentos estilhaçados do real, é dedicada a Felice Bauer, de onde o nome Frieda Brandenfeld é uma homenagem à mulher por quem o autor se apaixona. Como prova da homenagem, Piglia destaca o trecho do *Diário* de Kafka, datado de 11 de fevereiro de 1913: *Frieda tem o mesmo número de letras que Felice, e a mesma inicial. Brandenfeld tem a mesma inicial que Bauer e, mediante a palavra Feld, também tem certa relação quanto a seu significado* e o crítico argentino arremata: *Frieda e Felice derivam da mesma raiz alemã da palavra felicidade* (PIGLIA, 2006, p. 50). *Felicidade* está também na raiz do nome Beatriz, bom motivo para a mudança do nome do personagem da mulher encarregada de digitar os textos de Donetti na obra de Tezza. Assim como Frieda, Beatriz é uma copista, uma figura responsável por unir a escrita e a vida. *A figura da datilógrafa é, imaginariamente, a intermediária: copia um texto para*

torná-lo legível, para enviá-lo ao editor, escreve Piglia (2006, p. 64). No romance de Tezza, lê-se:

manuscrito mesmo, ela se surpreendeu, linhas criptográficas, riscadas, rasuradas, numa folha amarela, e ela pensou simultaneamente na beleza gráfica daquele caos (imaginou uma moldura e a página avulsa na parede, como uma abstração) (TEZZA, 2010, p. 9).

A palavra usada por Donetti para solicitar a ajuda de Beatriz é “tarefa”, da qual se arrepende porque “‘tarefa’ parece coisa de escritório”. Piglia lembra carta de Kafka de 20 de dezembro de 1912: *Por isso me sinto tão atraído pela máquina de escrever em todos os assuntos relacionados com o escritório, pois seu trabalho – realizado, além disso, pela mão do datilógrafo – é tão anônimo* (KAFKA *apud* PIGLIA, 2006, p. 66). Piglia refere-se também a outros personagens femininos copistas no universo da literatura, dentre outras, Sofia Tolstói, Véra Nabokov e também

a história de Dostoiévski, que Kafka conhecia muito bem. Aquele momento único (...) em que, assediado pelas dívidas, precisa escrever ao mesmo tempo *Crime e castigo* e *O jogador* (...) e resolve contratar uma taquígrafa, Anna Giriegorievna Snitkine. Entre 4 e 29 de outubro de 1866 ele lhe dita *O jogador*, e no dia 15 de fevereiro de 1867, casa-se com ela, depois de pedir sua mão no dia 8 de novembro: uma semana depois de terminar o livro e um mês depois de tê-la conhecido. Uma velocidade dostoiévskiana (e uma situação kafkiana) (PIGLIA, 2006, p. 67).

Daí a afirmação de Piglia, alegoria de Borges, de que todo escritor é cego, no sentido de que precisa de alguém para ler seus manuscritos, *têm necessidade do olhar de um outro* (...) *Não é possível ler os próprios textos se não for sob os olhos de outrem* (PIGLIA, 2006, p. 68). Piglia, a partir de Agamben¹⁵, lembra ainda o personagem Bartleby, a figura literária mais extrema do leitor copista, metáfora

¹⁵ “Em seu ensaio ‘Bartleby e a contingência’, Agamben se referiu às figuras que cercam o escrevente” (PIGLIA, 2006, p. 71).

extrema do leitor. Beatriz se juntaria, da mesma forma, aos outros exemplos, lembrados por Agamben, em que o leitor assume a identidade do herói literário, metáfora também para o leitor de Tezza, pois é ela quem articula os dois universos – real e ficcional –, tal como em Borges, ainda conforme Piglia:

a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler (PIGLIA, 2006, p. 29).

Mas, se Alice é, segundo Tezza nesse prólogo, um *nome literário demasiado óbvio*, Beatriz também o é, à sombra de Dante, e a ligação entre as “Beatrizes” é referenciada, não sem a marca da ironia, pelo personagem escritor em *Um erro emocional*:

Ela me deseja (...) Eu posso estar enganado e não tenho direito a errar mais na vida. Deus me mostrou a tábua com minhas cinco chances, ele pensou em contar a ela assim que Beatriz voltasse, para que eles pudessem rir juntos, e uma a uma já estavam riscadas. Todas as chances foram para o brejo. O filme inteiro queimado. Deus, indiferente, apontando-lhe o caminho do inferno, já que o limbo havia sido revogado por decreto papal – e as vastas mãos de Deus lhe mostrando a resolução do Diário Oficial com a foto e a assinatura de Bento XVI, a firma reconhecida no cartório celeste. Talvez só mais essa mulher ainda, ele suplicaria a Deus. Eu mereço Beatriz, ele diria a Deus, contrito, a voz gaguejante. Há um antecedente ilustre – ainda ontem, Dante – não, melhor não provocar (TEZZA, 2010, p. 173).

É inegável, então, para além da origem italiana, a proximidade entre os nomes Dante e Donetti a partir de Beatriz. Algo parecido ocorre em Borges, no conto “O Aleph” (BORGES, 2004b), no qual se vê uma Beatriz idealizada pelo narrador-personagem – de nome Borges – e outro sobrenome de origem italiana (a qual se mostra ainda pelo sotaque do personagem), que lembra o nome do famoso poeta: Daneri. Há, no conto de Borges, como no romance de Tezza, dois personagens escritores que se rivalizam. Em *Um erro emocional*, Donetti é um escritor de sucesso que, no passado, ajudou Cássio, escritor medíocre, a começar a carreira na literatura. Beatriz é “arrancada dos braços de Cássio” por

Donetti numa espécie de vingança: ... e o que me trouxe até aqui (...) foi o desejo. O desejo de Beatriz ou o desejo de vingar o velho inimigo Cássio? Ou apenas dois belos desejos que se fundem no mesmo gesto? (TEZZA, 2010, p. 67).

Em “O Aleph”, o narrador-personagem Borges não consegue esquecer a prima-irmã de Carlos Argentino Daneri – Beatriz, que, morta, só aparece em lembranças do narrador ou em fotografias na casa do outro. A rivalidade entre eles se mostra em dois momentos. O primeiro está numa declaração direta do narrador-personagem: *a loucura de Carlos Argentino encheu-me de maligna felicidade; no fundo, sempre nos detestamos* (BORGES, 2004b, p. 693). A segunda evidência aparece numa nota de rodapé, em que o narrador-autor reproduz uma carta que teria recebido de Daneri, escritor com certa afetação de estilo, na ocasião em que este recebeu o Segundo Prêmio Nacional de Literatura:

Recebi tua aflita congratulação (...) Bufas, meu lamentável amigo, de inveja, me confessarás – mesmo que isso te sufoque! – que desta vez pude coroar meu barrete com a mais vermelha das plumas, meu turbante com o mais *califa* dos rubis (BORGES, 2004b, p. 697).

A obra *O Aleph* não possui um prólogo, mas um epílogo, em que o autor define o conto “O Aleph” e a maioria dos contos do livro como fantásticos. Porém, o narrador desse conto insiste em afirmar a veracidade de seu relato ao se propor a descrever o resumo do universo que experimentou ao ver o Aleph. Diante do desafio que a tarefa exige, já que se trata da visão do infinito de forma simultânea, esse Borges sustenta que qualquer tentativa de analogia seria o mesmo que “contaminar” o relato de literatura, de falsidade. Ao final do conto, o narrador associa a falsidade (portanto, a literatura) com a perda da memória, a qual acarretaria em idealização da figura amada: *Nossa mente é porosa para o esquecimento; eu mesmo estou falseando e perdendo, sob a trágica erosão dos anos, os traços de Beatriz* (BORGES, 2004b, p. 698).

Perder os traços de Beatriz afastaria o narrador da verdade e exigiria recompô-los por meio da literatura, reconstrução mentirosa, ilusória. Se há

notável diferença entre a busca do verossímil por parte do Borges narrador e o comentário distante do autor da obra no epílogo, em Tezza, essa separação (no caso, de narrador/personagem para autor do prólogo ou de cada um desses para o próprio autor das obras, em separado) pode limitar demasiado a leitura dos textos.

A corriqueira ironia presente no prólogo de *Beatriz* carrega teor e constância análogos ao que se nota no ensaio *O espírito da prosa* e, por isso, suscita no leitor a dúvida quanto a quem realmente assina aquelas linhas. Em *O espírito da prosa*, há um Cristovão Tezza – autor de papel, ou narrador – que constrói ficção mesclada à teoria ao mesmo tempo em que relata episódios da vida e da escrita de um Cristovão Tezza do lado de fora da escrita. Assim, como no prólogo de *Beatriz*, há um Cristovão Tezza que parece construir um discurso ficcional em nada ingênuo sobre a relação de Cristovão Tezza com a escrita. Nesse caso, a partir da mesma reflexão sobre *O espírito da prosa*, o prólogo de *Beatriz* relativiza a noção de um autor isento e imparcial em relação à própria obra.

Se para definir se tem em mãos um ensaio ou um romance, em *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* o leitor deve decidir-se entre aceitar ou não as palavras que lê como a expressão direta e intransferível das opiniões de Cristovão Tezza, ele mesmo, a discussão do primeiro capítulo apontou para um terceiro caminho. Para o prólogo de *Beatriz*, a mesma encruzilhada apresenta: por um lado, um autor que analisa sua obra num espaço neutro de diálogo direto e franco com o leitor de maneira fria e distante o bastante para alcançar a imparcialidade; e, por outro, um Cristovão Tezza de papel, misto de autor, narrador e personagem – afinal, o que se tem com o prólogo é mais uma assinatura do autor, cuja função se assemelha à do nome na capa do livro –, que analisa a própria obra de forma lúdica, a fazer com que seu texto seja mais uma peça do jogo ficcional. Se prólogos estão fora de moda, um que designa uma função dentro do universo ficcional é certamente uma novidade. A consciência do autor em criar essa confusão permite-lhe rir do desafio que lança ao leitor e o uso da ironia ressalta esse desafio e aumenta-lhe o riso, semelhante à nota de

Ricardo Piglia em que abre aspas a um comentário de Renzi sobre a obra de Macedonio Fernández:

'O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Essa ilusão da falsidade', diria Renzi, 'é a própria literatura.' (PIGLIA, 2004, p. 25).

Longe de tratar-se de pura ficção ou mera teorização, o prólogo à obra *Beatriz* remete facilmente à voz de *O espírito da prosa* e, por isso, pode-se pensar seu autor como uma figura inventada pelo próprio Cristovão Tezza, assim como o são os narradores e personagens de suas outras prosas. Não se pode confiar na leitura proposta pelo autor (qualquer autor) para sua obra; suas declarações, intencionalmente ou não, expressam o ponto de vista de alguém que está envolvido com o processo de criação, que, por sua vez, diz respeito ao plano subjetivo. Em Tezza, esse plano parece ainda mais denso, uma vez que o autor explora, ironicamente, a proximidade de dados biográficos com os personagens de suas obras. Sua obra intimista, que muitas vezes mostra um personagem referido como seu duplo, apresenta, então, ainda outro nível em que o autor se desdobra, outra camada a compor um intrincado labirinto que faz com que a identidade seja relativizada, falseada, ficcionalizada, de modo que é pertinente associar a ressalva de Antonio Candido sobre a personagem de ficção para o caso dessas vozes – a princípio teóricas – na escrita de Cristovão Tezza:

convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito da sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou, quando se confessou. Uma das grandes fontes para o estudo da gênese das personagens são as declarações do romancista; no entanto, é preciso considerá-las com precauções devidas a essas circunstâncias (...) quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance (CANDIDO *et al*, 1992, p. 69).

Ao explorar ironicamente – tanto em *O espírito da prosa* quanto no prólogo a *Beatriz* – a própria figura do autor, Cristovão Tezza promove uma variação dos gêneros ensaio e prólogo e faz com que eles integrem o discurso ficcional (de conotação autobiográfica) como um todo, haja vista a íntima ligação entre as duas obras em questão e a dessas em relação a *Um erro emocional*. Sobre a autobiografia de Kipling, Borges escreveu:

Entendo que o interesse de qualquer autobiografia é de ordem psicológica e que o fato de omitir certos traços não é menos típico de um homem que o de prodigalizá-los. Entendo que os fatos valem como ilustração do caráter e que o narrador pode silenciar aqueles que quiser. Volto, sempre, à conclusão de Mark Twain, que tantas noites dedicou a este problema da autobiografia: “Não é possível que um homem conte a verdade sobre si mesmo, ou que deixe de comunicar ao leitor a verdade sobre si mesmo” (BORGES, 2001a, p. 309).

2.4 Ecos dostoiévskianos: a renovação dos gêneros

Essa mistura entre a voz do autor e a voz do personagem ou do narrador está presente também em “Bobók”, primeiro conto publicado na seção *Diário de um escritor*, em que o autor, Dostoiévski, realiza, segundo Paulo Bezerra, um ajuste de contas com a crítica

muitas vezes azeda, ideologicamente raivosa e desrespeitosa ao romance *Os demônios*, publicado no ano anterior (...) Observando a maioria das resenhas e críticas a *Os demônios*, nota-se que nelas predomina a ideia de desequilíbrio, delírio e loucura, em suma, toda uma estratégia da crítica cujo fim é desqualificar obra e autor, irritá-lo e tirá-lo do prumo, leva-lo a cometer “desatinos”. O narrador aceita o desafio e mergulha nesse clima, vai desenvolvendo seu movimento pendular de sentimentos contraditórios, onde aparecem elementos dialógicos como evasivas, cisões, intermitências acentuais, reticências etc., numa tensão diabólica entre aceitação e rejeição da palavra do outro. Mas isto é uma estratégia da narrativa para preparar a contraposição do autor, que está por trás do narrador (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 43-44).

A despeito dessa evidente resposta aos críticos e do nome da seção onde é veiculada a narrativa (no jornal *Grajdantin*, do qual Dostoiévski era redator-chefe), o texto se inicia com um brevíssimo prefácio a separar as figuras de autor e narrador: *Desta vez eu publico as 'Notas de uma pessoa'. Essa pessoa não sou eu; é outra bem diferente. Acho que não é mais necessário nenhum prefácio* (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 9).

O prefácio é, normalmente, o espaço onde o autor procura se desvincular do narrador e, para isso, sua linguagem é revestida de um tom confessional que aponta estratégias e escolhas tomadas para a escrita da obra e estabelece interlocução direta com o leitor. Então nesse caso “uma pessoa” (com suas notas) é diferente (“bem diferente”) do “eu” que as publica, mas ainda é possível identificar vários aspectos que identificam essas duas figuras. É o mesmo que se lê como epígrafe de *Roland Barthes por Roland Barthes*, a escrita mais intimista do crítico francês, imediatamente antes de uma seção de fotos suas e de sua família acompanhadas de textos que narram o passado do autor: *Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance* (BARTHES, 2003, p. 11).

O “tudo isto” de Barthes abrange tanto esses textos iniciais quanto os fragmentos que compõem toda a obra, já que ele pensa o texto como algo que carrega seu corpo a outra parte, independente de sua vontade de escritor. Ricardo Piglia, para quem o texto crítico é uma forma de autobiografia, enquanto relato de leituras pessoais, afirma no epílogo de *O último leitor: minha própria vida de leitor está presente, e por isso talvez este livro seja o mais pessoal e íntimo dos que já escrevi* (PIGLIA, 2006, p. 182). Nesse caso, não num prólogo, mas no epílogo, a primeira pessoa do autor assume uma proximidade com a voz crítica presente na obra, a voz do leitor que comenta os textos que leu.

De volta ao conto “Bobók”, no último parágrafo, quando o narrador – a “outra pessoa” – relata a urgência em publicar sua história, há procedimentos irônicos que apontam para a mesma interseção autor/narrador: *Vou levar ao Grajdantin; lá também reproduziram o retrato de um redator-chefe. Pode ser que publiquem* (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 41). A ironia no desfecho ganha densidade

com a carnavalização que marca essa narrativa, já que se trata, de acordo com Bakhtin, de *uma das mais grandiosas menipeias em toda a literatura universal e uma das maiores obras-chave do acervo dostoiévskiano* (BAKHTIN *In: DOSTOIÉVSKI*, 2012, p. 69; p. 80). Ganha densidade também com o fato de que o narrador, suposto autor do texto, é um escritor que muitas vezes recebeu críticas desrespeitosas, e ainda com a fala de um dos personagens, que diz: *Mas por enquanto eu quero que não se minta. É só o que eu quero, porque isto é o essencial. Na Terra é impossível viver e não mentir, pois vida e mentira são sinônimos; mas, com o intuito de rir, aqui não vamos mentir* (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 37). Essa oposição é também analisada por Paulo Bezerra, que ressalta:

Aqui a mentira é discutida no plano exclusivo do imaginário, pois são personagens ficcionais que a debatem. É importante observar que, em Dostoiévski, o imaginário e o real estão de tal forma imbricados que a discussão da verdade passa diretamente das personagens ficcionais para o próprio Dostoiévski jornalista, como se verifica no artigo “Alguma coisa sobre a mentira” (“Niétchto o vraniô”), publicado em agosto de 1873 no *Grajdánin* (BEZERRA *In: DOSTOIÉVSKI*, 2012, p. 55).

Bakhtin afirma que Dostoiévski revela nesse conto, as melhores potencialidades do gênero da menipeia, o que não significa a *estilização* de um gênero morto, mas a confirmação de que *o gênero da menipeia continua a viver sua plena vida de gênero, pois o viver do gênero consiste em renascer e renovar-se permanentemente em obras* originais (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 75-76). As análises de Bakhtin sobre o gênero específico da menipeia o levam à reflexão sobre os gêneros literários de forma geral:

A essência de cada gênero realiza-se e revela-se em toda a sua plenitude apenas naquelas suas diversas variações que se formam no processo de evolução histórica de um dado gênero. Quanto mais pleno for o acesso do artista a todas essas variações, tanto mais rico e flexível será o domínio que ele manterá sobre a linguagem de um dado gênero (pois a linguagem de um gênero é concreta e histórica) (DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 76).

Desse ponto de vista da alteridade e da renovação dos gêneros, pode-se dizer que Tezza desafia os limites do “gênero” prólogo. De volta ao prólogo em *Beatriz*, uma leitura superficial tomaria o autor de romances como um iniciante que confessa se arriscar no gênero conto e o faz de forma vacilante, já que as narrativas trazem diferentes episódios vividos pelos mesmos personagens principais e estes são ainda os mesmos principais de um romance publicado um ano antes. Já o leitor de *O espírito da prosa*, certamente, reconhecerá nesse prólogo uma linguagem que brinca com a confusão que se apresenta quando um autor se propõe a refletir sobre o que escreveu, mais ainda se o que escreveu (desde a primeira obra publicada) já envolve o entrelaçar entre ficção e realidade com personagens enquanto duplos do autor, com narrações em tom confessional, e uma autobiografia assinada por um Cristovão Tezza que se mostra mais um dos personagens de Cristovão Tezza. Assim, o nome na assinatura desse prólogo pode ser lido como mais uma criação do autor.

O que poderia ser uma estreia equivocada, uma errância na escrita de contos (já que o Tezza do prólogo, o de entrevistas a jornais e o autobiógrafo de *O espírito da prosa* preferem ignorar a primeira obra que publicou na vida) torna-se, então, uma manifestação típica do gênero. E, então, o que se vê é a evolução histórica do gênero conto a partir de variações promovidas em seus elementos tradicionais.

A evolução histórica de que fala Bakhtin se percebe também no romance *Um erro emocional* (desta categoria não se pode falar em “estreia” no caso de Tezza), um *anti-romance*, já que sua essência é posta em xeque e, ao invés de descaracterizá-lo, essa variação deixa o gênero renovado e mais flexível. Vale lembrar que perder-se, percorrer um rumo incerto, inesperado ou não pré-concebido é um dos significados de “errar”, o que amplia o horizonte de interpretação desse romance a partir do título. Essa percepção é vista também em *O espírito da prosa*:

o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, no trabalho beneditino da escrita, (...) a sua alma

usurpada. (...) É como se o escritor, de fato, fosse o seu próprio inimigo e quisesse corrigir a si mesmo (TEZZA, 2012, p. 83).

Formas breves (2004) é uma reunião de artigos críticos de Piglia sobre literatura em diferentes aspectos e a partir da análise de diferentes escritores. O autor, porém, afirma no epílogo que os textos desse volume *podem ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia futura* (PIGLIA, 2004, p. 117). Nesse sentido, o epílogo do escritor e crítico exerce uma continuidade ao que o livro oferece, tem a função, como os ensaios, de analisar, de pensar a literatura (não somente a própria escrita, a própria obra): segundo o autor, *a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras* (PIGLIA, 2004, p. 117). A teoria não se encerra no último ensaio, o epílogo ainda é o espaço de teorização, assim como o prólogo – que só é escrito com a obra já terminada –, meio pelo qual Tezza continua a ficcionalizar a si mesmo. No mesmo epílogo, Piglia cita um trecho de um prólogo de Faulkner, no qual o escritor norte-americano afirma: *Escrevi este livro e aprendi a ler* e o comentário de Piglia a seguir é *Escrever ficção muda o modo de ler, e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra* (Op. cit. p.117).

O texto crítico de Cristovão Tezza – tanto em *O espírito da prosa* quanto no prólogo a *Beatriz* –, mais que secreto, é um espelho mágico a refletir um duplo distorcido, falseado, uma imagem fictícia, prolongamento da ficção elaborada em suas narrativas e, por mais que se componha de traços da realidade, é apenas virtual, oblíqua e jamais se confunde com ela, como um retrato para o qual se faz uma pose (usa-se uma máscara), ou, conforme Barthes, para o qual se tem intenção:

não paro de me imitar, e é por isso que, cada vez que me faço (que me deixo) fotografar, sou infalivelmente tocado por uma sensação de inautenticidade, às vezes de impostura (como certos pesadelos podem proporcionar). Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro (BARTHES, 1984, p. 27).

Na obra de Tezza, o fotógrafo e o fotografado são um. Ele mesmo escolhe a pose, o cenário, o ângulo, a luz, o enquadramento, tal como no teatro. Tornar-se fantasma é uma forma de buscar eternizar-se. Enquanto o fotografado se torna objeto (morre), o fotógrafo se contorce ridiculamente para *dar vida* a seu modelo. E, ressalta Barthes, muitas vezes é o detalhe que chama a atenção; e o detalhe não precisa ser fotografado de forma rigorosamente intencional, basta que ele esteja lá, e o espectador o capta pelo desejo.

É esse o papel do leitor. Os detalhes dentro da obra que lhe provocam desejo conduzem o fotografado para outra dimensão, outro mundo paralelo, algo além do fim: *No fundo – ou no limite – para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos* (BARTHES, 1984, p. 84). O leitor que lê levantando a cabeça torna-se personagem do texto que lê. Mais: torna-se sujeito. Ele é animado pela obra e, dessa forma, anima-a.

Sobre o conto, Piglia afirma que os relatos nos defrontam com a incompreensão e o caráter inexorável do fim e que

a arte de narrar se baseia na leitura equivocada dos sinais. Tal como as artes divinatórias, a narração desvela um mundo esquecido em pegadas que encerram o segredo do futuro. A arte de narrar é a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos (...) A experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim; a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados (...) Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimenta com as paixões pessoais (...) Os finais são perdas, cortes, marcas num território; traçam uma fronteira, dividem. Escandem e cindem a experiência. Mas ao mesmo tempo, em nossa convicção mais íntima, tudo continua (...) No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história. (PIGLIA, 2004, p. 103-105).

Os contos de *Beatriz*, cujas narrativas apresentam cenas anteriores ao que está narrado em *Um erro emocional*, não revelam o bastante sobre os personagens para sugerir um desfecho. Já no romance, os personagens Donetti e

Beatriz erram, vagueiam na leitura equivocada e distorcida de sinais – os próprios e os do outro. Seu desfecho não revela segredo algum, apenas se estende para um interminável desencontro, uma intenção de toque sem propriamente o toque. Ou, por outro lado, pode-se afirmar que, de fato, há ali um sentido secreto, pois, enquanto o enredo fragmentado alimenta no leitor a esperança da concretização amorosa, enquanto o que é narrado só faz aumentar o foco numa projeção, numa suposição, a frustração da esperança no desfecho revela que o texto se compõe justamente daquilo que estava mais evidente desde o início: a falha da comunicação na relação do casal. A narrativa impõe a espera, obriga ao leitor desacelerar o ritmo, adiar o fim da leitura. No final, frustrar o leitor por não encontrar propriamente um fim para a relação dos personagens mostra um discurso errante que, ao girar constantemente em torno de si, não chega a lugar algum, compreende um imenso vazio.

De um lado, os contos de *Beatriz* são episódios a compor um mesmo enredo mais longo, do qual a narrativa de *Um erro emocional* é também um episódio. De outro, esta, por sua vez, é um romance falhado. Essas duas obras, juntamente com a autobiografia literária de Tezza, apontam para a renovação dos gêneros em prosa, pois, em sua construção, errar é proposital, perder o rumo é o enredo, no amor como na escrita, na realidade como na ficção.

A arte possibilita-me viver várias vidas em vez de uma só, e com isso enriquecer minha experiência pessoal, possibilita-me participar internamente de outra vida, em nome mesmo dessa outra vida, em nome do significado que ela comporta.

Mikhail Bakhtin

CAPÍTULO III – O OUTRO E SI MESMO

3.1 O autor parodiado

Em *O espírito da prosa*, Cristovão Tezza, apesar de afirmar jamais ter escrito nenhuma obra autobiográfica, reconhece: *vivemos a vida sob a angústia biográfica, o limite insuportável de nossa liberdade* (TEZZA, 2012, p. 53) e, a partir dessa reflexão, cita a morte do pai e chega imediatamente à pergunta: *sem problemas para resolver, para que serve a literatura? É preciso, talvez, acrescentar: sem problemas pessoais para enfrentar, para que serve a literatura?* (TEZZA, 2012, p. 53-54).

A pergunta que orienta a escrita de Tezza em sua autobiografia literária – *o que leva alguém a escrever?* – é feita também por Ernesto Sábato logo no início de *O escritor e seus fantasmas*. Para o escritor argentino, a escrita é talvez a forma mais completa e profunda de examinar a condição humana:

Para quem escrevo este livro? Em primeiro lugar, para mim mesmo, com o intuito de esclarecer vagas intuições sobre o que faço da minha vida; logo, porque penso que podem ser úteis para muitas pessoas que, como eu em minha época, lutam por encontrar-se, por saber se de fato são escritores ou não (...) também para nossos leitores, que amiúde nos escrevem ou nos detêm na rua para falar a respeito de nossos livros, ansiosos por se aprofundarem em nossa concepção geral da literatura e da existência (SÁBATO, 1982, p. 10).

No artigo de Piglia, “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”, lê-se o seguinte trecho do prefácio de *O som e a fúria*, de Faulkner: *escrevi este livro e aprendi a ler* (PIGLIA, 1996, p. 47). Já em Barthes, o que se afirma é: *escrever é hoje fazer-se o centro do processo de palavra, é efetuar a escritura afetando-se a si próprio* (BARTHES, 2012, p. 22). Esses são pontos de vista aproximados de quem diz: *não se escreve impunemente: a escrita nos transforma* (TEZZA, 2012, p. 144) ou *escrever sempre deixa marcas* (TEZZA, 2012, p. 168).

É possível reconhecer marcas de Tezza em seus personagens de *Um erro emocional*, tanto nas memórias do personagem escritor quanto nas memórias de Beatriz (uma vez que ler também deixa marcas). O ímpeto de Donetti, que invade o apartamento de Beatriz e simplesmente anuncia estar apaixonado e precisar de alguém que o leia, retrata o exame, senão da condição humana, ao menos de si mesmo, ou pelo menos de sua própria escrita. Afinal, lembra Piglia, a partir de uma metáfora de Jung, *um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem* (PIGLIA, 2004, p. 56).

Como observado no capítulo anterior, outra proximidade entre o personagem Donetti e Tezza se mostra no fato de ambos haverem preferido escrever à mão, e em páginas amarelas. Assim como seu “duplo”, Tezza relata ter escrito à mão no início da carreira, gesto associado à identidade de si com a escrita:

um dos sinais de afirmação do escritor abrindo o casulo naqueles anos verdes (...) foi passar a escrever literatura à mão, quase como uma atitude ideológica de conformidade a tudo que fosse supostamente natural e autêntico. Como se no simples gesto de escrita manual eu suprimisse simbolicamente a distância entre as coisas e as palavras, entre o mundo e o sentido que damos a ele. Como se, radicalmente, eu me transformasse na minha escrita (...) Escrevi praticamente todos os meus livros prazerosamente à mão, em finas folhas amarelas, até 2005. Quando comecei a tatear a forma que teria *O filho eterno*, entreguei enfim o meu momento de criação à rapidez do computador, em outra viagem sem retorno (TEZZA, 2012, p. 78-79).

Você é uma paródia (TEZZA, 2010, p. 39) é uma das frases que o narrador expõe do pensamento de Donetti sobre si mesmo e representa outra aproximação – dessa vez pela crítica – entre criador e criatura. Donetti é mais um “duplo distante” de Cristovão Tezza, assim como a voz de Cristovão Tezza em *O espírito da prosa* é um duplo (menos distante?) do mesmo Cristovão Tezza. A pergunta que persegue essa voz ao longo do ensaio tem uma resposta sugerida no prólogo de *Beatriz*, onde fala outra voz “duplicada” do autor:

Estava diante da persona de um escritor, ou tentando materializá-la. Nada biográfico, diga-se – mas tematicamente próximo. Alguém que, não sendo eu mesmo, fala de coisas que me interessam de perto. Talvez seja uma boa razão para escrever (TEZZA, 2011, p. 13).

Duplo é também o termo usado por Ricardo Piglia para caracterizar a figura do escritor ao lembrar o poeta W.H. Auden, que diz que todo escritor é sempre acompanhado por um crítico próprio que analisa o que se está escrevendo.

todo escritor é um crítico, já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção da literatura (...) A correção seria o momento em que essa sorte de espaço crítico aparece, daí que a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária (PIGLIA, 1996, p. 48).

Piglia aproxima escrever e ler na busca de uma “história dos escritos dos escritores sobre literatura” e o primeiro traço que encontra é que esses textos não estão escritos de “forma *bela*”, ligados ao que ele chama de “*escritura estetizante*”, exceção feita a certa vertente da crítica, cujo principal representante seria Roland Barthes: *há nele um cuidado maior em parecer um escritor do que nos textos parcos e agressivos que costumam ter os escritores quando escrevem seus ensaios em medida mais utilitária* (PIGLIA, 1996, p. 50). Ele determina, então, três traços mínimos da escritura de um escritor: *uma leitura estratégica do escritor, uma leitura ficcional da literatura e uma leitura técnica da literatura*

(PIGLIA, 1996, p. 50). Esse desdobramento do escritor na figura (em várias figuras) do leitor é referido no ensaio de Tezza, *O espírito da prosa*:

Há sempre um leitor em cada frase que se escreve, um leitor atento no momento mesmo em que se escreve; este leitor não é exatamente o escritor, embora os olhos sejam da mesma pessoa. Mas o leitor que fiscaliza o que escrevemos, o leitor que julga e avalia o que a mão desenha no papel, somos nós mesmos e mais um pouco: uma espécie de consciência coletiva, um olhar de fora, uma espécie de 'o que vão dizer ao lerem estas palavras', que se mistura a um 'o que eu quero que eles digam ao lerem estas palavras' (TEZZA, 2012, p. 58-59).

Diante dessas palavras de Tezza, o leitor se vê convidado a relativizar os comentários que se espalham ao longo da obra entre muitos parênteses, que sugerem uma conversa à parte do autor sobre determinado tema abordado no texto, como quando comenta haver sentido um “duplo mental” ao escrever o romance *O filho eterno*:

Há no texto soluções de linguagem, imagens inesperadas, intuições discretas, pausas e transições controladas, aqui e ali o impacto de uma cena que, forçando um pouco a metáfora, eu não saberia dizer de onde vieram. São o meu “estilo”, digamos assim, como um outro que assume o comando e me deixa na sombra. Daí porque não consigo me ver ali como o pai-personagem, que incorpora desde a primeira página uma completa autonomia ficcional. Exatamente o contrário do que ocorre neste momento (TEZZA, 2012, p. 61).

Na última frase desse trecho – e em outros momentos da obra –, o autor do ensaio se esforça para distanciar-se do autor de ficções e se constituir autônomo em relação a sua escrita autobiográfica: *como este texto que se lê agora, em que há um desespero de que não haja distância entre mim e minha palavra* (TEZZA, 2012 p. 175). Trata-se, no entanto, nesse texto autobiográfico, de mais um personagem, uma pose para o leitor a direcionar o que este pensará ao ler tais palavras:

A figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática. Esta personagem, construída tanto pelo escritor quanto pelos leitores, desempenha vários papéis de acordo com as imagens, as poses e as representações coletivas que cada época propõe aos seus intérpretes da literatura. Cada escritor, portanto, constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade: ou o do ausente ou do morto, pois também a morte cultiva seus teatros (SOUZA, 2007b, p. 110).

As reflexões de Souza nos autorizam a pensar que o autor, então, é não só aquele que se desdobra nos personagens e narradores que cria, mas alguém que se desdobra ainda no leitor de sua obra. E, aqui, a via é de mão dupla, já que o leitor igualmente se vê autor e dá continuidade aos parques, participa da construção do texto, como sugerem as palavras de Marco Polo a Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, de Calvino: — *Eu falo, falo — diz Marco —, mas quem me ouve retém somente as palavras que deseja (...)* Quem comanda a narração não é a voz: é o ouvido (CALVINO, 1990, p.123).

E isso é, na definição de Silvano Santiago, o que caracteriza a boa literatura: *A boa literatura é uma verdade bem contada... pelo leitor... que delega a si – pelo ato de leitura – a incumbência de decifrar uma história mal contada pelo narrador* (SANTIAGO, 2008, p. 177). Além disso, o autor, identidade fantasmática, também se separa do escritor que cria.

O ensaio que Piglia (1996) chama *em medida mais utilitária* estaria, segundo Theodor Adorno (2003) mais próximo da retórica, de quem o ensaio seria aparentado. Mas a distinção entre esses termos, de acordo como filósofo, está no tratamento que dão ao objeto em análise. Enquanto uma é comunicação científica em busca da satisfação imediata dos ouvintes, o outro sublima esse desejo em nome da liberdade diante do objeto. O ensaio não tem seus conceitos construídos a partir de um princípio nem os vê convergir para um fim e, se não tem a autonomia e a aparência estética de que goza a literatura, se não se confunde com ela, *se aproxima de uma autonomia estética que pode ser acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte* (ADORNO, 2003, p. 17). Assim, enquanto o ensaio salva da sofística, o discurso retórico, subjugado à razão, está

condenado a constantemente fundamentar a si mesmo, ele firma os pés no chão e tende, por isso, a

se fechar hermeticamente contra qualquer coisa nova, combatendo toda e qualquer curiosidade, que corresponde justamente ao princípio de prazer do pensamento, também condenado pela ontologia existencial (ADORNO, 2003, p. 41).

O ensaio trata da novidade, por isso é dinâmico, livre, prazeroso e ao mesmo tempo fragmentado, porque a realidade também o é. Para Adorno, o assunto do ensaio é “sempre um conflito em suspenso” e sua lei formal mais profunda é a heresia, enquanto “infração à ortodoxia”. A fragmentação e a impossibilidade de oferecer o objeto pronto, acabado, aproxima o ensaio da escrita literária pela ideia mesma de Piglia (op. cit.) segundo a qual o escritor escreve lendo, ou lê e relê o que escreve, isto é, incorpora seu duplo crítico, faz a reflexão e a correção dos erros participarem do ato da construção literária. Em *Um erro emocional*, leitura e correção é justamente o pedido que Donetti faz a Beatriz: para que o leia. E, portanto, o corrija. Na ambiguidade dessa expressão é possível estabelecer outro elo com *O espírito da prosa*, quando Tezza afirma:

o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, a sua alma (...) a sua alma usurpada (...) É como se o escritor, de fato, fosse o seu próprio inimigo e quisesse corrigir a si mesmo (TEZZA, 2012, p. 83).

Aí aparece uma possível resposta para a pergunta “o que leva alguém a escrever” (e para uma possível pergunta: o que leva Donetti a escrever). E a carga romântica da expressão “alma usurpada” não só é reconhecida por Tezza em sua autobiografia literária como ironizada nesse romance, repleto de clichês em torno da relação do casal.

A partir da noção de inadequação, de erro (que está presente na primeira frase de Donetti a Beatriz) como marca do escritor a ser corrigida pela escrita, aparece também aí o inimigo do escritor – que é ele mesmo. A figura do inimigo está representada por outro personagem (também escritor) em *Um erro emocional*, pois, se é possível considerar Donetti um duplo de Tezza, é possível ver em Cássio (inimigo declarado do protagonista tanto por questões profissionais quanto pela relação com as mulheres que fazem parte de suas vidas) um duplo do próprio Donetti. Donetti é um homem inadequado que se vê flagrado em seu erro e tenta corrigir a si mesmo na escrita. Dessa forma, escritura, leitura e correção serviriam para legitimar uma busca – impossível – pela própria identidade. Sobre a impossibilidade da verdade e da totalidade, Adorno ressalta o constante “refletir sobre si mesmo”, inerente ao ensaio, e seu ideal utópico de acertar na mosca associado à consciência da própria transitoriedade e falibilidade.

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever. (ADORNO, 2003, p. 33-34).

O olhar é outro a cada vez que se olha um objeto, portanto, o objeto é outro a cada vez que é olhado; daí o termo “espírito” no título do ensaio de Tezza, algo que não pode ser concretamente tocado, que remete a transitoriedade, a um estado passageiro, a um ponto de vista efêmero sobre a prosa – e também sobre si, no caso de um ensaio autobiográfico –, pois o ensaio, como qualquer descrição, não se pretende totalizante: *Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve* (CALVINO, 1990, p.93), Marco Polo adverte seu interlocutor.

Se o ensaio é transitório, inacabado, falho – características da “intenção tateante” –, *O espírito da prosa*, de Tezza, aproxima-se do pensamento do filósofo alemão, que vê no ensaio a forma mais livre de se fazer ciência. E aproxima-se

igualmente do pensamento de Piglia, para quem a escrita literária está inevitavelmente carregada de ponto de vista teórico. O objeto de Tezza em seu ensaio é a expressão de si, não apenas por ser autobiográfico, mas porque sua escrita é seu objeto e, mais ainda, porque sua escrita intimista, característica de suas ficções, confunde-se consigo.

O que leva Tezza a escrever, então, seria a busca de si? Mais seguro seria afirmar com ele, como já foi citado, que se trata de *partilhar uma experiência, refratada em palavras, que diga aos outros onde estou* (TEZZA, 2012, p. 36). Não se pode dizer quem é o autor; nem ele próprio pode. No máximo, ele diz, sempre equivocadamente onde está, já que se trata apenas de um ponto de vista, e um ponto de vista que não exclui as inverdades da ficção. Nessa frase de Tezza, o verbo *ser* é, então, inconcebível porque o sujeito é inacabado, já afirmou Bakhtin. Também porque o conceito se dá à medida que se escreve e, assim, o ponto final da frase transforma o verbo no presente – “estou” – uma imagem do passado. Para atualizá-la, somente uma escrita infinita. A escrita intimista, assim como o ensaio, se permite essa utopia de abarcar o todo; um todo que já se sabe de antemão inalcançável:

O ensaio (...) não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório. A sua fraqueza testemunha a própria não-identidade, que ele deve expressar, testemunha o excesso de intenção sobre a coisa e, com isso, aquela utopia bloqueada pela divisão do mundo entre o eterno e o transitório. No ensaio enfático, o pensamento se desembaraça da ideia tradicional de verdade (ADORNO, 2003, p. 25).

A partir do ponto de vista de Adorno, o ensaio autobiográfico de Tezza é uma forma que dialoga com seus contos e romances pelo fato de tratar seu objeto sem a pretensão de esgotá-lo, e mais: sem a falsidade e o escrúpulo de querer se deter no que é estritamente verdadeiro. Ao invés do estritamente verdadeiro, Tezza vê a prosa ficcional como criadora de um simulacro da realidade: *a prosa como constituição de um ponto de vista único sobre o mundo, destinado a compreendê-lo, mas sabendo de antemão de seu fracasso* (TEZZA, 2012, p. 36).

Em uma das epígrafes do romance *O filho eterno*, lê-se, de Thomas Bernhard: *queremos dizer a verdade e, no entanto, não dizemos a verdade. Descrevemos algo buscando a fidelidade à verdade e, no entanto, o descrito é outra coisa que não a verdade*. Trata-se, por outro lado, de revelar a inverdade do objeto. Segundo Adorno, o ensaio:

toma a lógica hegeliana ao pé da letra: a verdade da totalidade não pode ser jogada de modo imediato contra os juízos individuais, nem a verdade pode ser limitada ao juízo individual; a pretensão da singularidade à verdade deve, antes, ser tomada literalmente, até que sua inverdade torne-se evidente (ADORNO, 2003, p. 38).

O ensaio de Tezza ficcionaliza tanto quanto o fazem suas obras de ficção. Nele, a voz do autor é tão ficcional quanto a de um narrador de suas prosas. A escrita fragmentária que se percebe em *O espírito da prosa* já se apresentava nos textos esparsos de um jovem poeta, em *Trapo*; no fluxo de consciência do narrador de *O filho eterno*; nas divagações e suposições que se sobressaem aos esboços de diálogos entre Donetti e Beatriz, em *Um erro emocional*; nos episódios avulsos em forma (duração) de contos em *Beatriz*. Dessa forma, podem-se usar as palavras abaixo do Tezza ensaísta que reflete sobre a ficção para definir a própria prosa autobiográfica:

não fazendo parte do evento direto da vida, a prosa romanesca é uma experiência linguística que já nasce dupla – há sempre um narrador sobre o narrador; a linguagem é comentada por outra linguagem, e ambas estão inextricavelmente contidas no instante presente de seu enunciado (TEZZA, 2012, p. 15).

3.2 Tradução do erro, renovação do gênero

As múltiplas vozes espalhadas em diversas obras – vozes narrativas ou duplicadas em personagens – mais fazem ecoar inúmeras inverdades de um

autor que brinca desse jogo de identidades exatamente porque é consciente do despropósito de se ver confundido com qualquer das peças de seu tabuleiro ficcional. Isso não exclui o leitor do jogo, já que ele lida sempre com a verdade, na afirmativa de Barthes, não a verdade objetiva ou subjetiva, mas a verdade lúdica (BARTHES, 2012, p. 29). Assim, páginas à frente dessa definição de prosa romanesca, Tezza reconhece uma dupla orientação do texto em prosa, do qual, ressalte-se, o ensaio é um exemplo: *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* (TEZZA, 2012, p. 111).

A escrita lúdica, lembra Piglia, está intimamente ligada à ideia de tradição – e extradição –, para ele, o caminho para se pensar a literatura argentina e também a latino-americana:

Um escritor trabalha com a *ex-tradição*. De um lado, aquilo que aconteceu, a história anterior, quase esquecida e, de outro, a obrigação semijurídica (à maneira do Colombo) de ser levado até à fronteira. Ou trazido a ela: sempre pela força. A extradição supõe uma relação forçada com um país estrangeiro (...) A figura da extradição é a pátria do escritor, de quem constrói enigmas, daquele que intriga e trama um complô. Obrigado sempre a relembrar uma tradição perdida, forçado a cruzar a fronteira. Assim se funda a identidade de uma cultura (PIGLIA, 1996, p. 51).

Piglia formula o conceito da *mirada estrábica*, a partir de Borges: a liberdade de quem, à margem, usa a tradição estrangeira sem a responsabilidade de quem está inserido no centro desde o princípio. Adorno utiliza metáfora semelhante para explicar o ensaio:

O modo como o ensaio se apropria dos conceitos seria, antes, comparável ao comportamento de alguém que, em terra estrangeira, é obrigado a falar a língua do país, em vez de ficar balbuciando a partir das regras que se aprendem na escola. Essa pessoa vai ler sem dicionário. Quando tiver visto trinta vezes a mesma palavra, em contextos sempre diferentes, estará mais segura de seu sentido do que se tivesse consultado o verbete com a lista de significados, geralmente estreita demais para dar conta das alterações de sentido em cada contexto e vaga demais em relação às nuances inalteráveis que o contexto funda

em cada caso. É verdade que esse modo de aprendizado permanece exposto ao erro, e o mesmo ocorre com o ensaio enquanto forma; preço de sua afinidade com a experiência intelectual mais aberta é aquela falta de segurança que a norma do pensamento estabelecido teme como a própria morte (ADORNO, 2003, p. 31).

Não só a noção do estrangeiro e da tradução, mas também a da tradição (nas normas preestabelecidas), aparecem na reflexão de Adorno sobre o ensaio, bem como a noção de erro – inerente à própria linguagem, como diria o Marco Polo de Calvino: *Não existe linguagem sem engano* (CALVINO, 1990, p. 48). Borges, em “O escritor argentino e a tradição” (2004c), ao invés de *erro*, utiliza o termo *irreverência* frente a essa tradição, condição favorável de quem está à margem, para justificar a ousadia (*heresia*) diante dos conceitos fechados do passado, a experimentação em plena ação. A metáfora em relação ao estrangeiro está presente também em Voloshinov (no caso, aproximado ao pensamento de Bakhtin), para explicar quando um sinal se torna signo e se apreende uma língua estrangeira, e é referida por Tezza em outro ensaio, fruto de sua tese de doutoramento:

Na língua materna, isto é, precisamente para os membros de uma comunidade linguística dada, o sinal e o reconhecimento estão dialeticamente apagados. No processo de assimilação de uma língua estrangeira, sente-se a “sinalidade” e o reconhecimento, que não foram ainda dominados: a língua ainda não se tornou língua. A assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão (TEZZA, 2003, p. 194).

O ensaio lida com seu objeto balbuciando, em tentativa e hesitações, sempre sujeito ao erro, até que seu esforço faça com que o sinal se encontre com o signo. Então, pode haver compreensão: jamais definitiva, à medida que uma língua só está viva se os significados de suas palavras não são constantes. Nesse sentido é que Souza reflete sobre a crítica biográfica e traz à discussão o conceito de Lyotard do “saber narrativo”, que em seu processo de produção dispensa as exigências de demonstração e especulação do saber científico.

A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem (François Lyotard). A desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito encontra em Lyotard um de seus maiores defensores, ao lado de Roland Barthes, ao optar pelos fragmentos de biografias, os biografemas (SOUZA, 2007b, p. 108).

Forçado a cruzar a fronteira, o autor como sujeito ocupa, então, um entre-lugar ao mesmo tempo afastado e próximo da criação:

Associar o escritor ao estrangeiro é dar-lhe, como assim se expressa Kristeva, em *L'avenir d'une revolte*, o estatuto de tradutor, de estranho a si próprio, por estar o tempo todo traduzindo e transformando a sua experiência para uma outra língua que não lhe pertence. Traduzir é um ato de incorporação da língua do outro, pois assim se afasta de sua língua e se nutre daquela que lhe é estranha, operação exemplar exercida pelo sujeito no diálogo contínuo com a alteridade (SOUZA, 2007a, p. 118).

Esse é o Tezza de *O espírito da prosa*, um autor estranho a si próprio, um inadequado que lê sem dicionário, que pode ser ilustrado pelo duplo mais recorrente em suas obras, Paulo Donetti. Em *Um erro emocional*, a relação de Donetti e Beatriz representa a vacuidade das relações humanas e, da leitura dessas duas obras, pode-se dizer que,

capturadas através do jogo inócuo dos diálogos, essas relações seguem o ritmo lento da imaginação e do teatro mental. No endosso da concepção moderna de literatura que se autodefine como artifício e invenção, o escritor assume o procedimento metalinguístico, bastante comum no romance contemporâneo. O texto autobiográfico se exhibe de modo ficcional, de modo que o distanciamento e o humor se contrapõem à verdade do escritor, por meio da encenação banalizada dos problemas existenciais (SOUZA, 2011, p. 106).

Essas palavras de Souza, sobre o romance *O amanuense Belmiro* – narrativa que ela considera entre a autobiografia e a ficção –, podem explicar o processo da escrita de Tezza, tanto no ensaio quanto na ficção. A voz narrativa, Souza cita Deleuze, ocupa uma posição intermediária, sempre “entre”, ou no

“meio de”, em sintonia com a posição de Silviano Santiago frente à tradição europeia e a noção de “entre-lugar”: *nem o lugar-comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar-fetichado do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetichado imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana* (SANTIAGO *apud* SOUZA, 2011, p. 101). Souza ressalta que um dos traços marcantes da literatura contemporânea é

O alto nível de deslocamento e de estranhamento do sujeito-escritor no discurso. O deslocamento literal e metafórico dos parâmetros modernos nacionalistas responde hoje por uma ficção politicamente engajada nos dramas sociais, situados aqui e além dos territórios e dos interesses locais. O estranhamento é decorrência do estatuto de estrangeiro conferido ao escritor, ao se encontrar em constante processo de dessubjetivação (SOUZA, 2011, p. 251).

O artifício, o estranhamento e o deslocamento na narrativa contemporânea podem ser associados à ideia da renovação dos gêneros de que fala Bakhtin, mencionada no capítulo anterior, e sobre a qual Tezza reflete em sua tese de doutorado:

na visão bakhtiniana, é preciso refundar a noção de gênero literário, uma noção que ainda não saiu da descrição de formas acabadas, e refundar a própria estilística tradicional, incapaz de trabalhar com uma noção pluriestilística da língua (TEZZA, 2003, p. 40-41).

Esse é o foco de Leonor Arfuch (2010), que propõe a renovação da própria teoria e incorpora o dialogismo bakhtiniano ao estudo da subjetividade na constituição do espaço biográfico:

O *dialogismo*, como dinâmica natural da linguagem, da cultura e da sociedade, que inclusive autoriza a ver dessa maneira o trabalho mesmo da razão, permite justamente apreender a combinatória peculiar que cada uma das formas realiza. Por outro lado, a concepção bakhtiniana do sujeito habitado pela alteridade da linguagem, compatível com a psicanálise, habilita a ler, na dinâmica funcional do biográfico, em sua insistência e até em sua saturação, a marca da *falta*, esse vazão constitutivo do sujeito que convoca a necessidade de identificação e que

encontra, segundo minha hipótese, no *valor biográfico* – outro dos conceitos bakhtinianos – enquanto ordem narrativa e atribuição de sentido à (própria) vida, uma ancoragem sempre renovada (ARFUCH, 2010, p. 29-30).

Silviano Santiago reconhece a hibridização do texto que oscila entre os discursos autobiográfico e ficcional, cujas purezas centralizadoras de um e de outro já não são possíveis:

Inserir alguma coisa (discurso autobiográfico) noutra diferente (discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as *margens* em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa (SANTIAGO, 2008, p. 174).

Decidir entre um tipo de discurso e outro é desconsiderar a força do texto em prosa – onde, segundo Bakhtin, incidem diferentes vozes sem que nenhuma abafe o som de outra. Ao relatar sobre sua experiência acadêmica, Tezza afirma que o texto de Bakhtin iluminou sua escolha entre a poesia e a prosa e direcionou a escrita do romance *Trapo*:

Mas o que bateu mesmo na minha cabeça foi o fato de ele iluminar com nitidez súbita, naquelas duas páginas em francês penosamente traduzido, a passagem que eu realizara meses antes do poeta que escreveu modos de assassinar a poesia para o prosador que, afastando-se enfim de si mesmo, transformou este poeta em personagem e livrou-se da responsabilidade plena de seus versos (TEZZA, 2012, p. 206).

O final do capítulo em que essa revelação é narrada aponta *Trapo* como a obra com que Tezza cria sua literatura: “que agora ficava decididamente em pé com a minha própria cara”, e ainda afirma que, depois desse romance, os outros: “tomaram a minha palavra e passaram a dizer quem sou”. A literatura, então, que

surge é autônoma, pois se sustenta de pé, tem a cara do autor e diz, no lugar dele, quem ele é. Mas o verbo “ser” continua inapreensível, já que se trata da consciência de uma literatura composta de, no máximo, máscaras do autor e não do autor. Cada obra traz quem ele é, mas por via indireta, com rosto e voz falsos, além de ser uma presentificação de uma imagem do passado. Tezza explica essa distância também à luz de Bakhtin:

Mas de que modo este narrador – a linguagem que conta o livro que escrevo – não se confunde com aquele que escreve? Por dois aspectos centrais. O primeiro: a linguagem escrita, na sua exata abstração não redundante, na sua recuperação e lapidação em camadas (...) cria uma rede autônoma de sentidos que apenas em parte lembra a rede viva da linguagem que falamos; há uma exatidão de artifício que o seu autor jamais terá em momento algum de sua vida real; o que nos leva ao segundo aspecto central – o narrador é sempre um objeto; o autor é um sujeito. Isto é, o objeto estético jamais se confunde com o evento da vida; ele é parte desse evento, do ponto de vista do leitor, mas não se confunde com ele. O evento vai adiante, ininterrupto, enquanto o objeto se fixa como eixo de referência (TEZZA, 2012, p. 215-216).

3.3 Cristovão Tezza: contemporâneo?

A crise da identidade, que se pode atribuir ao personagem Donetti em busca de sua revisora, é marca da contemporaneidade e aparece, em Souza, associada à profusão de textos ligados ao tema biográfico: *nunca se escreveu com tanto entusiasmo sobre a vida literária, sobre a curiosidade do leitor/escritor em tentar penetrar na ficção e na vida dos escritores e nunca a biografia mereceu lugar maior do que a obra* (SOUZA, 2011, p. 94). De acordo com ela, a literatura contemporânea tem um de seus impasses na definição do estilo, que oscila entre o mesmo e o outro,

em que se nega a presença do sujeito pleno, aceita-se a inserção da alteridade como fator contribuinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando-se as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas (SOUZA, 2007a, p. 126).

Souza afirma ainda que a sociedade do espetáculo avança a partir da produção de novas subjetividades e da relação entre o público e o privado, especialmente no que tange à escrita autobiográfica. Esse cenário propicia o surgimento de diversas teorias em torno da cultura contemporânea que pouco se diferenciam umas das outras. Ela ressalta que o próprio desgaste das constantes buscas para uma definição de pós-moderno e a consequente excessiva reconfiguração de seus princípios suscitou o aparecimento de teorias como hipermoderno, supermoderno e estética do efêmero. Da relação complexa que se apresenta entre ficção e realidade, o conceito de autoficção, de Doubrovsky, relativiza o poder inabalável do sujeito diante de seu texto. Agamben considera mesmo a multiplicidade de sujeitos, frutos dos múltiplos dispositivos, para cada indivíduo e que, ao invés de produzir um sujeito, promove antes uma dessubjetivação:

o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação. Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma superação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal (AGAMBEN, 2010, p. 41-42).

Agamben, a partir Nietzsche, afirma que ser contemporâneo é ser inadequado. Segundo ele, o filósofo alemão

situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2010, p. 58-59).

O deslocamento, a distância que o sujeito toma em relação à própria palavra é corrente na literatura contemporânea e, segundo Piglia, seria a sexta proposta de Calvino para este milênio, sendo o estilo o movimento a outra enunciação. Em um de seus biografemas, Barthes afirma que a ficção é um *tênue desligamento, tênue deslocamento que forma um quadro completo, colorido, como uma decalcomania* (BARTHES, 2003, p. 105). Um dos últimos capítulos de *O espírito da prosa* termina com a seguinte reflexão sobre o ato de escrever:

Ao escrever, eu me transformo em outra pessoa, e obrigatoriamente tenho de ver o mundo do lado de fora de mim mesmo. Nesse momento, a ideia, ou o niilismo, de uma liberdade absoluta se relativiza. Na ficção, não sou eu que posso ditar regras ao mundo (se o fizer, serei um péssimo escritor) – é o narrador que eu criei, e ele está sempre do lado de lá, vendo-me criticamente (TEZZA, 2012, p. 217).

Essa ideia da escrita ficcional como decalque, e personagens como desdobramentos do autor, aparece em Sábato, que associa um dos significados de ensaio à noção de ficção, com uma visão sobre o romance como uma espécie de fuga – *ensaiar* novos caminhos:

Na ficção ensaiamos outros caminhos, lançando ao mundo esses personagens que parecem ser de carne e osso, mas que apenas pertencem ao universo dos fantasmas. Entes que realizam por nós, e de certa forma em nós, destinos que a vida única nos vedou. O romance, concreto mas irreal, é a forma que o homem inventou para escapar a este encurralamento (...) É característica de um bom romance que nos arraste a seu mundo, que nele submerjamos, que nos isolemos a ponto de esquecer a realidade. E, no entanto, é uma revelação sobre essa mesma realidade que nos rodeia (SÁBATO, 1982: 129-130).

Libertar-se do encurralamento da realidade para submergir no mundo da ficção tem em Tezza a imagem do escritor associada às ideias de solidão e infelicidade. Em *O espírito da prosa*, ele é categórico:

peleas felizes não escrevem. Há um milhão de coisas mais interessantes à disposição dos felizes – por que diabos iriam eles largar os prazeres tranquilos da

felicidade para incerta e terrível solidão da escrita que, quando de fato assumida, é uma viagem sem volta? (TEZZA, 2012, p. 209).

Bakhtin associa ingenuidade e alegria e afirma que a atividade, a relação ativa com a existência, não conhece a alegria, é desesperadamente séria e desprovida de solução. A infelicidade de que fala Tezza pode ser a resposta para a pergunta que o persegue ao longo de *O espírito da prosa* e se relaciona à visão de Sábato sobre o romance como fuga: *um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao seu tempo* (AGAMBEN, 2010, p. 59). Já a solidão aparece na fala de Izolda, em *Trapo*, ao professor aposentado e viúvo – futuro escritor que, assim como um narrador de Borges, recebe as lembranças de um poeta morto: – *Claro, o senhor vive sozinho, na solidão a gente acaba não dando bola pra mais nada. Falta alguém pra dar o exemplo* (TEZZA, 2007, P. 14). O próprio narrador Manuel assume-se solitário e infeliz ao refletir:

um homem que só teve uma mulher e que a perdeu cinco anos depois, e a quem faltou disposição (talento?) para se juntar a outra, e que foi se adaptando à sua solidão empilhada de livros, um homem desses tem a obrigação de cultivar alguma amargura – seria inverossímil o contrário, como nos ensinam os bons romances (TEZZA, 2007, P. 8).

A infelicidade aparece relacionada também ao escritor Donetti, em *Um erro emocional*, no pensamento de Beatriz:

há algo de inquisidor nele, uma cobrança secreta de contas que ele deixa escapar pelos olhos, uma alma exigente e acusadora, em que o silêncio é uma espera de tribunal, e para um escritor a felicidade, pelo menos a dos outros, é a morte do texto, e Beatriz pensou em dizer isso a ele... (TEZZA, 2010, p. 102).

Em um momento de *As cidades invisíveis*, Kublai Khan questiona a veracidade das descrições de seu reino feitas por Marco Polo e os dois travam o seguinte diálogo:

— As suas cidades não existem. Talvez nunca tenham existido. Certamente não existirão nunca mais. Por que enganar-se com essas fábulas consolatórias? Sei perfeitamente que o meu império apodrece como um cadáver no pântano, que contagia tanto os corvos que o bicam quanto os bambus que crescem adubados por seu corpo em decomposição. Por que você não me fala disso? Por que mentir para o imperador dos tártaros, estrangeiro?

Polo reiterava o mau humor do soberano.

— Sim, o império está doente e, o que é pior, procura habituar-se às suas doenças. O propósito das minhas explorações é o seguinte: perscrutando os vestígios de felicidade que ainda se entrevêem, posso medir o grau de penúria. Para descobrir quanta escuridão existe em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes (CALVINO, 1990, p. 57).

As luzes fracas e distantes são lampejos de felicidade daquilo que a vida não foi, uma fuga ao presente, não coincidentemente narrada, no texto de Calvino, por um estrangeiro. Esse trecho aponta a narrativa – daí: a criação, a ficção, a mentira – como caminho para a busca da verdade e vai ao encontro do desfecho de Agamben ao ensaio: “O que é o contemporâneo?”:

o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse capacidade de responder às trevas do agora (AGAMBEN, 2010, p. 72).

3.4 Tomar posse de si: o escritor/leitor

Às afirmações de Agamben, pode-se acrescentar a ideia de Borges de que o escritor cria seus precursores: *seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro* (BORGES, 2000b, p. 98). Piglia aproxima também o leitor – para ele, uma das maiores representações modernas do detetive privado – da solidão e lembra vários exemplos para essa correspondência: a abertura do primeiro conto que prefigura uma narrativa detetivesca, “O homem da multidão” (1840), de Poe; o conto de Cortázar, “Continuidade dos parques” (1956), em que *aquele que lê está a salvo de toda perturbação, isolado do real* (PIGLIA, 2006, p. 141); James Joyce, para quem a insônia define o leitor, *já que se trata do cruzamento entre a leitura e o sono* (PIGLIA, 2006, p. 170-171) e também Che Guevara: *Existe uma foto extraordinária, em que Guevara está na Bolívia, em cima de uma árvore, lendo, em meio à desolação e à experiência terrível da guerrilha perseguida. Sobe numa árvore para se isolar um pouco e ali está, lendo* (PIGLIA, 2006, p. 101). A partir dessa relação se pode, ainda mais uma vez, aproximar o leitor do escritor, ambos solitários, já que não há escritor que não seja leitor e não há leitor que não crie a ficção mesma que lê, a buscar um sentido para a vida. E, se Tezza, Sábato e vários outros se perguntam por que se escreve, Piglia lembra Sartre, que pergunta por que se lê:

Sartre disse bem: “Por que se lêem romances? Falta alguma coisa na vida da pessoa que lê, e é isso que ela procura no livro. O sentido, evidentemente, é o sentido de sua vida, dessa vida que para todo mundo é torta, mal vivida, explorada, alienada, enganada, mistificada, mas acerca da qual, ao mesmo tempo, aquele que a vive sabe muito bem que poderia ser outra coisa” (PIGLIA, 2006, p. 136).

O livro não é o sentido da vida, mas a resposta que o leitor busca para esse enigma pode ser encontrada nele. Piglia afirma que *muitas vezes o que se leu é o filtro que permite dar sentimento à experiência; a leitura é um espelho da experiência, define-a, dá-lhe forma* (PIGLIA, 2006, p. 98), e ainda: *se o narrador é aquele que transmite o sentido do vivido, o leitor é aquele que está em busca do sentido da experiência perdida* (PIGLIA, 2006, p. 100). Desse modo, ler é também

ler-se, é inscrever-se no texto do outro, e é escrever sobre o texto do outro, apropriar-se, plagiar – Compagnon argumenta que *apropriar-se seria menos tomar que se retomar, menos tomar posse de outrem que de si* (COMPAGNON, 1996, p. 94). É tomar como leitores os autores dos textos lidos. O ensaio de Borges “Kafka e seus precursores” (BORGES, 2000b) é referido por uma das cartas verborrágicas do personagem Trapo a sua namorada, onde se explica um dos significados de seu pseudônimo:

Você me pede poemas, meu helicóptero de carne (...) Sou um papiro do século XX, antiquíssimo aos dezenove anos de idade, refinadíssimo como um código secreto, profundíssimo poço artesiano, altíssimo como a sede do Banco do Brasil, inteligentíssimo como... como o quê? Lamentavelmente falta parâmetro neste item. Mas deixa eu explicar. É que houve alguns filhos-da-puta no passado (não muito longínquo) que por meio de artes do demônio e da magia negra, lançando mão do espiritismo e da metempsicose às avessas, houve uns desgraçados, uns desonestos, uns ladrões, uns larápios, uma súcia de escroques que, por não terem imaginação própria, por não disporem da mínima intuição criadora (e nenhum lastro de honestidade intelectual, evidente), rascunharam, escreveram, datilografaram e publicaram TODOS OS POEMAS que por direito imanente, impostergável, genético, soberano, absoluto, ME PERTENCIAM – poemas tão meus quanto a piroca que trago pendurada entre as pernas. Ou seja: não há engano possível. E, o que é pior – e insolúvel: esses canalhas viveram muito antes que eu sequer tivesse nascido, de modo que não me restou nenhum recurso, legal ou não, para reaver o que legitimamente me pertence. Sou a vítima de um crime perfeito (...) Diante desta teia inexorável do destino, e sabendo que jamais em tempo algum produzirei poesia tão boa quanto aquela que escrevi no tempo que eu não era nascido, resta-me o plágio, este grande injustiçado da história, conforme Borges (um velho cego, louco para ganhar o prêmio Nobel) demonstrou à exaustão. O plágio, entretanto, é um instrumento refinado, sofisticado demais para estes tempos de originalidade grossa (TEZZA, 2007, p. 32-33).

O próprio narrador de *O espírito da prosa* o reconhece:

Estamos condenados à nossa experiência, que não se redime. Podemos no máximo evocá-la, mas todo desejo de reprodução, esse impulso infantil, estará condenado ao fracasso. A evocação tem de criar 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* (TEZZA, 2012, p. 40).

Desse ponto de vista, a autobiografia, o ensaio e, claro, o ensaio autobiográfico narram, então, novos acontecimentos; são criação a partir de ruínas do passado. Além da noção de ruína, de Benjamin, e da ideia da escrita a partir do texto do outro, de Borges, nessa passagem, é possível perceber a presença de Bakhtin – segundo o qual o mundo da visão estética é parte integrante das formas da vida – e também Compagnon, que afirma:

Toda enunciação produz simultaneamente um enunciado e um sujeito. Não há um sujeito anterior à enunciação ou à escrita e, em seguida, uma enunciação, como se fosse um atributo ou uma modalidade existencial desse sujeito; mas a enunciação é constitutiva do sujeito, o sujeito advém da enunciação (COMPAGNON, 1996, p. 89).

O dado simples referido em *O espírito da prosa* aparece citado diretamente em *Entre a prosa e a poesia*:

a palavra viva, a palavra completa, não reconhece um objeto como algo totalmente dado; o simples fato de que eu comecei a falar sobre ele já significa que eu assumi uma certa atitude sobre ele – não uma atitude indiferente, mas uma atitude efetiva e interessada. E é por isso que a palavra não designa meramente um objeto como uma entidade pronta, mas também expressa, por sua entonação (uma palavra realmente pronunciada não pode deixar de ser entonada, porque a entonação existe pelo simples fato de ser pronunciada), minha atitude valorativa em direção do objeto, sobre o que é desejável ou indesejável nele, e, desse modo, coloca-o em direção do que ainda está para ser determinado nele, torna-se um momento constituinte do evento vivo em processo (BAKHTIN *apud* TEZZA, 2003, p. 196-197).

Tezza lembra que a palavra só pode dizer algo em relação, ou seja, o que Bakhtin chama de evento estético, só existe dialogicamente. Dessa forma, se autor e herói (personagem) coincidem não há evento estético, há evento ético (panfleto, manifesto, discurso em elogio ou de acusação), e, se não há herói, há evento cognitivo (tratado, artigo, conferência): *O dialogismo bakhtiniano é a expressão de uma falta, de uma carência inelutável de um sujeito único e monolítico que subjaz às concepções tradicionais da linguagem* (TEZZA, 2003, p.

210). É nesse sentido que Paulo Donetti e Beatriz são elementos ficcionais que representam o ponto de vista teórico de seu autor sobre a prosa. A relação desestruturada do casal, em *Um erro emocional* e em *Beatriz*, com a narração fragmentada de seus enredos, ilustra o que Cristovão Tezza chama de literatura em *O espírito da prosa: a literatura será uma aproximação densa e silenciosa entre duas pessoas num terreno a que nenhuma outra voz consegue chegar* (TEZZA, 2012, p. 220). Enquanto nesse trecho do ensaio a metáfora da relação entre duas pessoas é usada para alcançar uma explicação teórica da literatura, no romance *Um erro emocional*, a metáfora da literatura é usada na busca de sentido para a relação entre os dois personagens: – *Recapitulando – e ela riu da ideia, a vida como um livro –* (TEZZA, 2010, p. 121). A vida como um livro é metáfora para o entrecruzamento de momentos textuais com os vividos, o que, para Souza, extrapola a noção de texto enquanto palavra escrita e a noção de intertexto para o diálogo entre ficção e vida (SOUZA, 2007a, p. 115-116). Em outro momento, a partir dessa reflexão, a autora aponta um novo caminho para a crítica biográfica:

Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção (SOUZA, 2007b, p. 113).

É possível pensar essa relação entre personagens e autor na recomendação de Compagnon para que não se confunda o autor e o sujeito da enunciação. Compagnon pensa a *fantasia* associada à vocação da escrita, *que projeta o livro como produto acabado*, e duplica a figura daquele que escreve:

o autor (leitor imaginário) é o sujeito, o eu ideal onde esse se satisfaz ou o ideal do eu onde ele deseja satisfazer; ao passo que, no final, ele reúne a multiplicidade dos sujeitos da enunciação e, variando talvez a cada frase, às vezes mais, assegura a unidade desses sujeitos fragmentados. Esse autor é então o personagem cujo nome está na capa do livro (COMPAGNON, 1996, p. 91).

O dialogismo faz do escritor um estranho a si mesmo, a traduzir sua experiência para uma língua igualmente estranha, e sua obra então é uma tradução de sua vida, mas, ao mesmo tempo, lhe dá acabamento e marca a própria falta, que tem na leitura a presentificação de uma verdade ficcional, lúdica, a narrar poeticamente a verdade ao leitor. Ler é, assim, jogar com o texto, como uma porta para sua produção: *são os olhos do leitor que criam o que ainda não existe, a partir dos andaimes textuais lançados pelo narrador* (TEZZA, 2012, p. 219). Exige a participação ativa do leitor o texto mal contado, cujo personagem não se apresenta *de gravata*, intimidado, mas é capaz de levantar da poltrona, dar três passos e abrir uma porta.

As tarefas do escritor e do leitor são indiscutivelmente solitárias, o que não implica necessariamente em infelicidade, como afirma o autor de *O espírito da prosa*:

o escritor é, antes de tudo, um inadequado, alguém flagrado por ele mesmo em erro, que tentará recuperar, pelo trabalho beneditino da escrita, a sua alma (...) usurpada (...) É como se o escritor, de fato, fosse o seu próprio inimigo e quisesse corrigir a si mesmo (TEZZA, 2012, p. 83).

As palavras de Bandeira em sua autobiografia de formação, citadas no início deste trabalho, vão na direção oposta ao afirmar que lembrar um momento do passado encerra *um conteúdo inesgotável de emoção* (BANDEIRA, 1983, p. 33) comparável, segundo o poeta, ao próprio momento de criação artística. Assim, se *o primeiro leitor é sempre o escritor* (TEZZA, 2012, p. 219), na produção autobiográfica, tanto o lembrar quanto o narrar o que se lembra provocam emoções que mais se aproximam da felicidade que de seu oposto. É de Bakhtin a ideia de que a arte promove o enriquecimento da experiência pessoal ao permitir viver várias vidas ao invés de uma só. Essa magia se dá do ponto de vista do leitor (sentido proposto por Bakhtin) mas também do autor, de modo que, no ato intransitivo da escrita, autor, narrador, personagem e também

leitor imergem num conteúdo inesgotável de emoção semelhante ao da realização poética.

Tanto a renovação dos conceitos de romance, conto e prólogo promovida em *Um erro emocional* e *Beatriz* quanto a discussão sobre os limites do ensaio e da autobiografia presente em *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* sugerem uma classificação ultrapassada dos gêneros literários. Esse é um questionamento de *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, em que o Tezza leitor aponta como o pensamento de Bakhtin pode responder a certos impasses enfrentados pela crítica desde o início do século passado. Nesse sentido, as obras de Cristovão Tezza se incorporam das ideias quase perdidas de Bakhtin e se valem da combinação entre os discursos crítico e ficcional para desafiar conceitos literários tradicionais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É certo que a escrita de uma autobiografia literária responde a uma demanda de mercado nos dias atuais, em que se aguça o interesse pelo processo de formação de um escritor bem como o processo de criação de um texto literário. Mas *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* vai além. Cristovão Tezza não cria com essa obra uma ficção com traços autobiográficos, nem narra suas memórias de infância ou adolescência. Trata-se de uma narrativa sobre sua trajetória literária, com relatos sobre os anos de estudos acadêmicos, influências recebidas como leitor, primeiros escritos, procura de uma escrita *com a sua cara* e a presença de elementos biográficos em seus escritos. Essa obra ultrapassa o mero relato que atenda à curiosidade do público leitor uma vez que Tezza constrói uma autobiografia com uma proposta teórica que reflete justamente sobre essa categoria: a narrativa de si.

A prosa, enquanto discurso, pressupõe um diálogo com o leitor. E, por exigir o leitor como participante do discurso, o “Outro” torna-se constituinte do “Eu” e o deslocamento do autor na figura do narrador é uma evidência, nessa obra, da necessidade de se relativizar a autoridade daquele que escreve sobre o relato de si. Nessa perspectiva, o ensaio passa a ser uma ficção, e também a autobiografia torna-se ficcional. Em sua autobiografia, como em seus romances e contos, o “Eu” do autor não é o mesmo “Eu” que narra, e esses não coincidem com o sujeito narrado.

Assim, a escrita tem, em Tezza, as margens tradicionais de gênero rasuradas. Essas margens, por não estarem ainda bem demarcadas pela crítica literária, são desafiadas pelo espírito errante de uma prosa que oscila entre vários territórios. Na escrita de Tezza, uma reunião de formas breves, ao invés de resultar em uma obra de contos, pode ser lida como um romance fragmentado envolvendo dois personagens que se encontram em outra de suas obras. Da mesma forma, uma narrativa longa não prescinde de aspectos comumente atribuídos a um conto (segundo critérios de vários autores e críticos) e, portanto, não pode ser considerada romance de acordo com os modelos tradicionais.

Nessa obra, o tempo narrativo é o intervalo de uma só noite; o espaço é restrito ao apartamento de um dos personagens; os personagens em cena, do início ao fim, são apenas dois e o que menos fazem é dialogar entre si. A obra mostra uma relação amorosa falha por meio de um romance falho – de acordo com a classificação tradicional desse gênero feita pela crítica. E mesmo no texto de um prólogo o autor usa uma máscara, ficcionaliza-se, e dialoga ironicamente com suas narrativas; assim como ocorre em sua autobiografia, menos ensaística que literária. O prólogo e a autobiografia, constituídos ironicamente, são também elementos que compõem a criação ficcional desse autor contemporâneo, cuja escrita dissimula fatos verídicos em prol de uma construção ficcional de si mesmo enquanto autor.

A diluição do sujeito em busca de sua identidade, a rasura das margens de gênero, a ficcionalização do texto autobiográfico, a participação do leitor na produção de sentido do texto literário e também da vida são características constantemente associadas à escrita contemporânea e ao contexto da pós-modernidade. Entretanto, os próprios conceitos de contemporâneo e pós-modernidade perdem-se entre variadas tentativas de delimitações feitas por diversos pensadores. Não é preocupação deste trabalho classificar Cristovão Tezza em moderno ou pós-moderno, uma vez que esses conceitos, antes de apontar constatações sobre o autor e sua obra, suscitariam ainda mais perguntas do que as aqui levantadas.

Ao problematizar as noções de gêneros literários, autobiografia, o autor e o processo de criação, a obra de Tezza, mais do que se filiar a uma ou outra linha teórica sobre literatura ou psicanálise, mostra-se próxima do pensamento filosófico de Mikhail Bakhtin, que já no início do século XX discutia esses e outros temas e, segundo Tezza, com melhores avanços. Este trabalho procurou contribuir para as várias questões que essa obra suscita ao discutir os conceitos de autor e autoria em Cristovão Tezza e mostrar como suas ficções podem ser lidas como um desafio a caracterizações tradicionais apontadas pela crítica literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. *In: ADORNO, Theodor. Notas de Literatura I*. São Paulo: 34, 2003, p. 15-45.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2010.

ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. Disponível em: <dominiopulico.gov.br>. Acesso em: 21 mar. 2013.

ALMEIDA, Veridiana. *Confissão com ficção: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza*. 2011. 190 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

AMBORSKA, Katarzyna. *Breve espaço entre palavra e imagem em Cristovão Tezza*. 2003. 76 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Filologia Românica, Universidade Jagiellona de Cracóvia, Cracóvia, 2003.

ARAÚJO, Adriana de F. B. *Como a luz branca nas cores do espectro ou a construção da subjetividade em Uma noite em Curitiba, de Cristovão Tezza*. 1999. 91 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 1999.

ARFUCH, Leonor. *Antibiografias?*. Novas experiências no limite. *In: SOUZA, Eneida Maria de; TOLENTINO, Eliana da Conceição; MARTINS, Anderson Bastos (Org.) O futuro do presente – arquivo, gênero e discurso*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 13-28.

ARFUCH, Leonor. A auto/biografia como (mal de) arquivo. *In: SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo. Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p. 370-382.

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.

ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. 1, 1997, p. 641-806.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. *In: _____*. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983, p. 33-102.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. A biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 2004a, p. 516-523.

BORGES, Jorge Luis. Borges e eu. In: _____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 2000a, p. 206.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas II*. São Paulo: Globo, 2000b, p. 96-98.

BORGES, Jorge Luis. Kipling e sua autobiografia. In: _____. *Obras completas IV*. São Paulo: Globo, 2001a, p. 309-315.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 2004b, p. 591-700.

BORGES, Jorge Luis. O escritor argentino e a tradição. In: _____. *Obras completas I*. São Paulo: Globo, 2004c, p. 288-296.

BORGES, Jorge Luis. O Livro de Areia. In: _____. *Obras completas III*. São Paulo: Globo, 2004d, p. 79-83.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos com um prólogo de prólogos*. In: _____. *Obras completas IV*. São Paulo: Globo, 2001b, p. 9-184.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: 34, 2012.

FERREIRA, Isabel Maria da Cunha. *A morte em quatro narrativas brasileiras da segunda metade do século XX*. 2006. 179 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas Românicas) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2006.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Ditos & Escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 264-298. Disponível em: <www.fido.rockymedia.net>. Acesso em 07 mai. 2013.

FROTA, Lélia Coelho (Org.) *Carlos & Mário: correspondência completa entre Carlos Drummond de Andrade (inédita) e Mário de Andrade*. Prefácio e notas de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2009.

GOTLIB, Nádya Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.

KOBS, Veronika Daniel. *A obra romanesca de Cristovão Tezza*. 2000. 117 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Júbilos e misérias do pequeno eu. In: _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silvano Santiago*. São Paulo: EDUSP, 1992.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

NETO, Torquato. *Os últimos dias de paupéria*. Rio de Janeiro: Max Limonad, 1984.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos – A transvalorização dos valores em Walter Benjamin. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 298-307.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. In: *Travessia Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1982.

SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 38-52.

SANTIAGO, Silvano. Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*, Belo Horizonte, n. 18, p. 173-179, jul./dez. 2008.

SCHNEIDER, Michel. O outro eu. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 16-31.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In: _____. *Crítica cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2007a, p. 115-128.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: _____. *Crítica cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2007b, p. 105-113.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56-66, 1º sem. 2004. Disponível em: <<http://www.ich.pucminas.br>>. Acesso em: 16 jun. 2013.

SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

TEZZA, Cristovão. Cristovão Tezza: o eterno romancista. *Papangu*. Rio Grande do Norte, n. 50, mar. 2008. Entrevista concedida a Lília Souza e Cláuder Arcanjo. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

TEZZA, Cristovão. “O romance é inesgotável”. *O Liberal magazine*. Belém, 06 fev. 2012. Entrevista concedida a Iran de Souza. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>. Acesso em: 22 abr. 2013.

Obras de Cristovão Tezza:

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

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

TEZZA, Cristovão. *O terrorista lírico*. Curitiba: Criar, 1981.

TEZZA, Cristovão. *Ensaio da paixão*. Curitiba: Criar, 1982.

TEZZA, Cristovão. *Aventuras provisórias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

TEZZA, Cristovão. *Juliano Pavollini*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

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

TEZZA, Cristovão. *O fantasma da infância*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

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

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

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

TEZZA, Cristovão. *O fotógrafo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

TEZZA, Cristovão. *Trapo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

TEZZA, Cristovão. A palestra. *In: MARTINS, Alberto et al. Um homem célebre: Machado recriado*. São Paulo: Publifolha, 2008, p. 124-143.

TEZZA, Cristovão. O enfermeiro. *In: AGUIAR, Luiz Antonio (Org.). Recontando Machado*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

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

TEZZA, Cristovão. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

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