



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

LUANA DE LIMA BRAGA

**FRAGMENTAÇÃO E AUTOFICÇÃO: *O PROFESSOR*, DE CRISTOVÃO
TEZZA**

Dourados (MS)
2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO, ARTES E LETRAS

UFGD
Universidade Federal
da Grande Dourados

LUANA DE LIMA BRAGA

**FRAGMENTAÇÃO E AUTOFICÇÃO: *O PROFESSOR*, DE CRISTOVÃO
TEZZA**

Texto apresentado para o Exame de Defesa de
Dissertação ao Programa de Pós-Graduação em
Letras - área Literatura e Práticas Culturais, da
Faculdade de Comunicação, Artes e Letras da
Universidade Federal da Grande Dourados, como
requisito parcial para a obtenção do título de Mestre
em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Bungart Neto

Dourados (MS)
2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

B813f	<p>Braga, Luana de Lima.</p> <p>Fragmentação e autoficção : O professor, de Cristovão Tezza. / Luana de Lima Braga. – Dourados, MS : UFGD, 2022.</p> <p>Orientador: Paulo Bungart Neto.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal da Grande Dourados.</p> <p>1. Autoficção. 2. Cristovão Tezza. 3. O professor. 4. Literatura contemporânea brasileira. I. Título.</p>
-------	---

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central – UFGD.

©Todos os direitos reservados. Permitido a publicação parcial desde que citada a fonte.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Paulo Bungart Neto (UFGD) – Presidente/Orientador

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues (UFMS) – Membro Titular

Prof. Dra. Leoné Astride Barzotto (UFGD) – Membro Titular

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite – (FCH/UFGD) – Membro Suplente

Prof^a. Dr^a. Alexandra Santos Pinheiro (UFGD) – Membro Suplente

Dourados – MS, 29 de abril de 2022.

Dedico esta dissertação primeiramente a Deus, por ser essencial em minha vida, autor e consumidor do meu destino, meu guia e socorro bem presente na hora da angústia, força maior que ilumina meus pensamentos. Dedico também à minha família e, principalmente ao meu pai, Felisberto, à minha mãe Irene, que me trouxeram ao mundo e sempre me incentivaram, ao meu irmão Alan e ao meu noivo Gustavo, ambos são essenciais em minha vida, grandes exemplos de seres humanos, que ensinaram minhas maiores virtudes e, sobretudo, não mediram esforços, me apoiaram e fizeram parte de toda essa trajetória evolutiva firmada até o presente momento.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, proveniente de todo conhecimento, que me ajudou a superar os obstáculos, me dando força, virtude e sabedoria para concluir cada etapa. À minha família, bem como meu noivo, os quais estiveram ao meu lado em todas as adversidades surgidas e tanto me ajudaram a evoluir, fortificando o meu ser para enfrentar os obstáculos e vencê-los. Sou grata também aos meus colegas de trabalho pelo apoio e força, bem como à diretora Rosenir, por não medir esforços em organizar minha rotina de trabalho de maneira que eu pudesse conciliar as obrigações do serviço com o estudo, agradeço pela sua humanidade, paciência e compreensão.

Ao meu orientador, professor Dr. Paulo Bungart Neto, que, desde a graduação, aprendi a admirá-lo imensamente, e, que, por inúmeras vezes, destinou e organizou seu tempo a orientar e direcionar meus estudos, propiciando grandes trocas de experiências e incentivo, a cada dia me instigando a ser a melhor versão de mim do início ao fim desse processo desafiador e por me apresentar as aventuras, belezas e desafios da autoficção.

À Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, instituição que me proporcionou grandes aprendizados, desde a graduação, bem como a CAPES, responsável por subsidiar minha pesquisa, tendo sido essencial em dar suporte financeiro no período pandêmico.

Aos professores e colegas de turma do PPG-Letras que, mesmo virtualmente, trocaram muitas experiências que contribuíram para minha formação enquanto mestranda. À banca examinadora, em especial aos professores Dra. Leoné Astride Barzotto e Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, por contribuírem para a evolução da minha pesquisa, pelas sugestões valiosas, estímulos e contribuições dadas.

Meu muito obrigada a todos que direta ou indiretamente contribuíram para minha evolução crítica e humana.

BRAGA, Luana de Lima. **Fragmentação e autoficção: *O professor*, de Cristovão Tezza**. 91f. Dissertação (Mestrado em Letras – Área de Concentração: Literatura e Práticas Culturais). Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (Universidade Federal da Grande Dourados), Dourados-MS, 2022.

RESUMO

A presente pesquisa, desenvolvida na área de Literatura e Práticas Culturais, tem como *corpus* principal o romance *O professor* (2014), de Cristovão Tezza, pertencente à Literatura Brasileira Contemporânea. A obra gira em torno do relato da vida e da carreira do professor Heliseu da Motta e Silva, um linguista que atuava no ensino superior, na área de Linguística Românica. Em um enredo que privilegia o tempo psicológico, Heliseu acorda de um sono profundo no dia em que receberá uma homenagem da universidade onde atuou como docente, sendo, a própria narrativa, feita, sobretudo, em terceira pessoa, uma metonímia de sua tentativa de rascunhar o discurso de agradecimento. A história, repleta de *flashbacks*, é toda narrada ao longo de um único dia na vida do protagonista. A pesquisa, portanto, tem como objetivo analisar e interpretar os aspectos autoficcionais presentes nessa obra, buscando compreender se há elementos autobiográficos plasmados em uma narrativa predominantemente ficcional. O estudo é desenvolvido através da análise do *corpus* e do embasamento teórico acerca da literatura contemporânea e das escritas do eu, mais precisamente, da autoficção.

Palavras-chave: Autoficção; Cristovão Tezza; *O professor*; Literatura Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

Developed in the area of Literature and Cultural Practices, this research analyses a contemporary Brazilian literature book, the novel entitled *O professor* [*The professor*], written by Cristovão Tezza. It spins around the account of life and career of Professor Heliseu da Motta e Silva, a linguist who used to teach Romance Linguistics at a university. In a plot characterized by psychological time, Heliseu woke up from a deep sleep in the day in which he was about to receive a tribute from the university where he has been working for a very long time. Full of flashbacks, the narrative, which happens in a single day, is mainly conducted in a third-person voice and functions as a metonymy of Heliseu's effort to write his acceptance speech. Therefore, the research aims at analyzing and interpreting alleged autofictional aspects present in the book, trying to understand if there are autobiographical elements in a mostly fictional narrative. It is also developed through the analysis of the corpus and theoretical support about contemporary literature and autobiographies, primarily autofiction.

Keywords: Autofiction; Cristovão Tezza; *O professor* [*The professor*]; Contemporary Brazilian literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1	14
CRISTOVÃO TEZZA E SEUS “FILHOS”: UMA ABORDAGEM DA VIDA E DA OBRA DO AUTOR	14
1.1 O início de uma carreira promissora.....	17
1.2 Fortuna crítica e acadêmica de um mestre da Literatura Brasileira Contemporânea	25
1.3 O caráter autoficcional e fragmentado de <i>O professor</i>	33
CAPÍTULO 2	38
A AUTOFIÇÃO E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS	38
2.1. Da autobiografia à autoficção.....	41
2.2. As interfaces das teorias autoficcionais.....	47
CAPÍTULO 3	58
A ESCRITA DO EU: PROFESSORES EM CRISE NA NARRATIVA DE TEZZA	58
3.1. A fragilidade e a vida fragmentada de Heliseu: principais aspectos da obra	61
3.2. O duplo narrador em <i>O professor</i>	73
3.3. Uma autoficção à maneira de Tezza.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

A Literatura Brasileira Contemporânea vem se expandindo nas últimas décadas, com especial destaque para as chamadas “escritas de si”, dentre elas a autoficção, gênero bastante estudado e que tem sido reconhecido por diversos teóricos e críticos devido ao fato de se caracterizar por um tipo de escrita antenada com a fragmentação e a globalização do mundo atual, capaz de mesclar fato e ficção de maneira livre, utilizando tanto dados reais quanto elementos fictícios.

Tomei contato com as escritas autoficcionais ainda no período da graduação. Interessada no projeto de pesquisa do Prof. Dr. Paulo Bungart Neto, que eu conhecia por ter cursado algumas disciplinas ministradas por ele durante o curso de Letras, desenvolvi, sob sua orientação, entre os anos de 2018 e 2019, uma pesquisa no Programa de Iniciação Científica da UFGD como voluntária. Com o título de “Traços autoficcionais em *O professor*, de Cristovão Tezza”, essa pesquisa despertou meu interesse pela Literatura Brasileira Contemporânea e pelas escritas de si, além de ter possibilitado eu conhecer o romance que iria trabalhar, a partir de 2020, no curso de Mestrado. Até então, do autor eu conhecia somente a narrativa *O filho eterno*.

O interesse em pesquisar a obra de Cristovão Tezza surgiu, portanto, através da leitura de duas obras paradigmáticas de sua produção: a primeira, citada acima, trata-se do romance mais premiado de sua carreira e traduzido para vários idiomas. Assim como ocorreu à maioria dos leitores, o que explica seu grande sucesso, também fui arrebatada pelo assunto e pela força narrativa de *O filho eterno*. A segunda obra explora uma temática totalmente diferente, mas igualmente significativa. Como não há tantos estudos acadêmicos dessa obra quanto do romance que o projetou, esse foi um dos pontos relevantes para a minha escolha que, por essa razão, somada ao fato de já conhecer o livro desde a pesquisa de IC, levou-me a decidir por, no âmbito do Mestrado, aprofundar a abordagem de *O professor* (2014) pelo viés da autoficção.

A pesquisa de IC, obviamente, não esgotou o assunto, pelo contrário, motivou-me a continuar investigando, tentando identificar os supostos aspectos autoficcionais na narrativa de Tezza. Portanto, no projeto de Mestrado, estabeleceu-se como objetivo entender a função de determinados personagens de *O professor* e a relação ambígua entre autor, narrador e protagonista no romance, utilizando para isso as teorias da autoficção a fim de aplicá-las na análise de *O professor*.

Além dos aspectos autoficcionais, outra característica que chama a atenção em *O professor* é o caráter fragmentado do personagem principal, o que levou à necessidade de considerar a tese sobre a “fragmentação do sujeito” proposta por Stuart Hall, e que se relaciona à descrição da linha de pesquisa do mestrado na qual este trabalho se insere, intitulada “Literatura e Estudos Regionais, Culturais e Interculturais”, mais precisamente na questão ligada à relação entre os espaços culturais e a literatura de diferentes temporalidades.

No primeiro capítulo, dividido em três subitens, procura-se apresentar um elemento que se faz importante para a autoficção, isto é, a trajetória do escritor Cristovão Tezza, desde a infância, influenciada pelos livros de seu pai, até a publicação de suas principais obras. Além disso, são retratados os primeiros textos escritos por Tezza, publicados ou não, e considerados importantes para a formação de sua carreira.

Além de apresentarmos os principais momentos da jornada do escritor catarinense radicado em Curitiba, buscou-se também abordar sua já relativamente significativa fortuna crítica e acadêmica.

Outro fator relevante, e de grande importância para a argumentação desenvolvida nessa pesquisa, é o fato de a figura do docente estar presente em outras narrativas do escritor, como por exemplo, em *A suavidade do vento*, publicado em 1991, trama na qual o protagonista, chamado Matozo, leciona na área de Língua Portuguesa e nas horas vagas é escritor; bem como no romance mais recente de Tezza, *A tensão superficial do tempo* (2020), em que Cândido, especialista em piratear filmes, é professor de Química em um cursinho preparatório para vestibular de Curitiba.

O segundo capítulo é destinado às discussões teóricas realizadas a partir da proposição do termo “autoficção”, que surge através da noção de autobiografia, com o preenchimento da lacuna da chamada “casa cega” criada por Philippe Lejeune, além de mostrar os principais teóricos da autoficção, alguns dos quais presentes na coletânea *Ensaio sobre a autoficção* organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha em 2014. Tendo sido criada na França, tempos depois a teoria da autoficção chega a outros países e se populariza, passando a ser uma prática mais ou menos comum na literatura contemporânea. No Brasil, em meio a alguns outros críticos, Leyla Perrone-Moysés mostra as diferenças entre a autoficção e os demais gêneros que formam as escritas de si e como a teoria se desenvolveu para chegar até as pesquisas universitárias.

Já no terceiro e último capítulo é apresentado o enredo do romance, com ênfase nos principais episódios da narrativa, que se alternam entre a contextualização da

situação política e econômica do Brasil naquele momento histórico (governo Dilma Rousseff), graves conflitos familiares e a tentativa do protagonista de rascunhar o discurso de agradecimento à homenagem que receberia algumas horas mais tarde. A narrativa é composta por recursos que intimam o leitor a se concentrar na leitura, devido aos inúmeros *flashbacks* presentes e à mescla de narradores na diegese. Além disso, no decorrer do romance, o escritor também evoca suas principais influências literárias, retratadas e codificadas como influências do professor Heliseu, mas que podem ser vistas como demonstração ou sugestão de aspectos autoficcionalis na obra.

Além de discutir o enredo, também no terceiro capítulo está presente a discussão sobre os diferentes focos narrativos do romance, que alterna a narração em terceira pessoa com monólogos interiores e *flashbacks*, em primeira pessoa, conduzidos pelo protagonista. O capítulo também aborda a análise e a interpretação de determinados episódios de *O professor* a partir do viés da autoficção, no intuito de se desvendar os efeitos que a mescla entre fato e ficção supostamente reverberam, sempre considerando os aspectos teóricos apontados e discutidos no capítulo 2.

Apesar de a pesquisa ter sido desenvolvida durante o período de pandemia do Coronavírus, no qual tivemos que aprender a conviver com longos períodos de isolamento social e impossibilidade de consultas presenciais a bibliotecas, fiz o possível para que tal acontecimento, ocorrido em escala mundial, não afetasse diretamente a execução do trabalho. Sendo assim, não foi possível ter contato direto com as bibliotecas que estavam ao meu alcance (UFGD e UEMS), pois se encontraram fechadas para consulta presencial durante todo o período. No entanto, pude contar com o apoio da bolsa CAPES para adquirir livros teóricos, e também com a ajuda de pesquisadores e professores que me emprestaram livros e contribuíram para que eu pudesse ter uma visão melhor das teorias sobre a autoficção. Por outro lado, também investi grande parte de meu tempo em pesquisas realizadas pela internet em busca da fortuna crítica e acadêmica de Cristovão Tezza e de teóricos da autoficção, para o enriquecimento do conhecimento sobre a teoria que embasaria minha análise.

Diante disso, não permiti que o período de “catástrofe” psicológica, emocional, mental e física que a pandemia causou, na população de modo geral, afetasse diretamente meus estudos. Além de terem sido muitas as dificuldades e os desafios para a adaptação a uma nova realidade cada vez mais virtual, nós, alunos da turma de Mestrado em Letras 2020 da UFGD, ainda tivemos que cumprir os créditos em disciplina equivalentes a dois semestres em apenas quatro meses, e de maneira

totalmente remota. Por todos esses motivos, acredito que minha pesquisa se torna representativa de um novo momento, tanto individual quanto coletivo, fruto de uma época de grandes limitações e dificuldades, que exigem que os obstáculos sejam diariamente vencidos para se atingir o objetivo final, isto é, a defesa do título de Mestre em Letras pela UFGD.

CAPÍTULO 1

CRISTOVÃO TEZZA E SEUS “FILHOS”: UMA ABORDAGEM DA VIDA E DA OBRA DO AUTOR

“A palavra criada repousa num limbo, num território que não se entrega completamente a nenhum dos lados. Nesse limbo sem dono, e ao mesmo tempo enganosamente dócil ao toque das mãos e dos sentidos, se faz a criação literária”.
(Cristovão Tezza, 2012, p.215)

Este capítulo tem como principal objetivo mostrar aspectos da vida e da obra de Cristovão Tezza, a fim de destacar as principais características do escritor e quais fatos contribuíram para seu sucesso, que persiste até os dias atuais.

Como se trata de um romancista contemporâneo, algumas informações sobre sua vida são restritas, não sendo possível encontrar com facilidade alguns elementos importantes para a total compreensão de seu fazer literário, uma vez que este continua a se desenvolver e não pode ser considerado “completo”. Portanto, algumas das principais informações, tais como as obras mais representativas, ano de publicação e momentos importantes da vida de Cristovão Tezza, inseridas neste capítulo, foram retiradas de um *blog*, considerado oficial, no qual consta o nome do próprio autor. Esse espaço *on-line* possui muitas informações a respeito de sua história de vida, sobretudo críticas relacionadas ao autor e a seus escritos, bem como entrevistas, fotografias, inclusive um endereço para contato direto com o escritor. Além do espaço virtual utilizado para coletar informações que dizem respeito ao autor, muitas das informações contidas no subitem inicial foram retiradas de uma obra escrita pelo próprio Tezza, intitulada *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012), na qual o escritor esclarece melhor a respeito de suas principais influências literárias, bem como seu percurso como leitor e sua formação como escritor.

O primeiro subitem, intitulado “O início de uma carreira promissora”, aborda questões biográficas e bibliográficas, ou seja, é destinado a explicar sobre a vida e as obras consideradas mais importantes do escritor. Os principais aspectos biográficos a serem tratados nele giram em torno do local de nascimento, suas influências e inspirações tanto familiares quanto literárias, bem como seus primeiros escritos e como tudo começou, isto é, a trajetória desde sua infância e os principais fatos que contribuíram para que Tezza se tornasse um autor conhecido na Literatura Brasileira Contemporânea.

Além disso, também são discutidos aspectos relacionados à escrita do autor, como por exemplo, de que maneira são construídos seus personagens, bem como o espaço e o tempo de suas narrativas, as principais obras e qual foi o divisor de águas de sua carreira, responsável pela expansão e consolidação de seu nome, já que Tezza não obteve sucesso logo no início de sua trajetória, e sim após o lançamento de um romance

publicado em 2007, considerado autoficcional e que, como se verá, deu uma guinada em sua obra e o inscreveu no rol dos grandes criadores da ficção brasileira contemporânea.

O segundo subitem, considerado de grande importância para a pesquisa, refere-se à fortuna crítica e acadêmica do escritor. São expostos alguns comentários, projetos e pesquisa científica, tais como uma tese de doutorado, que têm como base o estudo de obras do autor. Em sua maioria, são citadas entrevistas que Tezza concedeu a revistas e colunas, consideradas importantes, logo após a repercussão de seu romance *O filho eterno* (2007), tendo o escritor, inclusive, se tornado capa de uma das revistas a que concedeu a entrevista. Isso mostra as principais conquistas do escritor até o momento, seus livros chegaram à academia e estão sendo estudados por pesquisadores tanto da área da literatura quanto da educação; além de ter instigado a mídia a convidá-lo para entrevistas e expor eventuais curiosidades dos leitores mediante a leitura de suas obras.

Já o terceiro subcapítulo é responsável por mostrar um dos pontos importantes da pesquisa, isto é, sua originalidade. Após algumas buscas, foi averiguado que, atualmente, existem poucos estudos sobre a obra *corpus* dessa pesquisa, *O professor* (2014). Alguns desses estudos até citam a narrativa, mas tem como foco o premiado e principal romance lançado sete anos antes deste, em 2007. É possível também afirmar que não existem estudos relacionando *O professor* às teorias sobre o que se convencionou chamar “escritas do eu”, sobretudo à autoficção, abordagem que mais nos interessa aqui ressaltar. Portanto, o subitem também tem o intuito de justificar a escolha da obra, juntamente com o tema pesquisado, bem como anunciar os principais aspectos abordados no terceiro capítulo, o da análise do *corpus*.

Sendo assim, o primeiro capítulo está dividido em três subitens, destinados a expor fatos, críticas, entrevistas, notícias e estudos que contribuíram para a consolidação e divulgação da carreira do autor, buscando fazer um panorama desde o início de sua carreira até os dias atuais.

1.1 O início de uma carreira promissora

“Ao terminar de ler o livro, e relê-lo, confesso que suei frio; jamais havia me exposto daquela forma; o material biográfico me escancarava para o mundo. Mas o terror maior era que a atração do tema apagasse o sentido literário e romanesco”.

(Cristovão Tezza apud Almeida, 2011, p. 9)

Cristovão Tezza é professor, jornalista e escritor, notabilizando-se, sobretudo, pela escrita de romances. Nascido na cidade de Lages, Santa Catarina, em 1952, é considerado um dos autores mais representativos da Literatura Brasileira Contemporânea¹. Após a morte de seu pai, mudou-se com a família para Curitiba aos sete anos de idade, onde reside até os dias de hoje.

A capital paranaense, implícita ou explicitamente, é cenário constante do espaço ficcional do enredo de suas obras, mesmo que esse cenário seja uma simples esquina da cidade, como acontece no episódio mais significativo de *O fotógrafo* (2004). Quando é questionado sobre suas referências urbanas, Tezza responde: “Eu me sinto bem à vontade falando de referências concretas. Eu precisava de referências concretas. O leitor sente quando o autor está falando de um espaço familiar, dá uma certa aura para o texto” (2004), afirma em uma entrevista concedida ao “Caderno G” da *Gazeta do Povo*, de Curitiba.

Desde muito jovem, Tezza demonstra interesse pelas artes e também pelo estudo do idioma francês, tendo insistido, durante sete anos, em aprender a língua, na tentativa de traduzir e, principalmente, entender uma obra escrita pelo pensador russo Mikhail Bakhtin e que, na época, só havia disponível em tradução francesa (TEZZA, 2012, p. 17). Em um determinado momento de sua infância, foi reprovado na disciplina de Língua Portuguesa, em um exame de admissão aplicado na escola onde estudava. Mesmo com contratemplos, desistências e insistências, começou a correr atrás de seus sonhos – aos dezesseis anos, pediu demissão do seu emprego e conheceu W. Rio Apa, um escritor que o apresentou ao universo do teatro, sendo que, assim, Cristovão Tezza passou a fazer parte do Centro Capela de Artes Populares (CECAP), onde trabalhou até o ano de 1977. Ainda no mesmo período, o catarinense começou a participar de algumas peças teatrais e também de suas montagens.

¹Informações retiradas do *site* em nome do próprio autor, disponível em: http://www.cristovaoorza.com.br/p_critica.htm.

Havia conhecido um guru, exótico e original desde o nome, W. Rio Apa, que era também um escritor de verdade, com livros publicados nacionalmente, o que me impressionou – era o primeiro escritor real que eu via de perto, e que iria exercer uma influência marcante na minha vida nos dez anos seguintes. Com ele, entrei em contato com um projeto comunitário de teatro (fiz minha primeira leitura pública de uma peça, nervoso, acompanhando as deixas e esperando ansioso minhas falas), e com a ideia de um “escritor-personagem”, alguém que tenta fazer da própria biografia uma obra de arte; ser artista (o que era mais amplo do que simplesmente ser escritor) significava levar para a própria vida os projetos de criação (TEZZA, 2012, p. 68).

Após concluir o Ensino Médio no Colégio Estadual do Paraná, e atingindo a maioria, ingressou na Escola de Formação de Oficiais da Marinha Mercante, no Rio de Janeiro, onde permaneceu por alguns meses, mas no mesmo ano se desligou da instituição, falsificando a assinatura de sua mãe para que a dispensa pudesse ser feita.

Em 1974, muda-se para Portugal a fim de estudar na Universidade de Coimbra. Entretanto, não pôde realizar seu desejo de cursar Letras nesse ano, pois a universidade se encontrava fechada devido à Revolução dos Cravos. Sendo assim, o jovem sonhador aproveitou para conhecer a Europa, ter novas influências literárias, como Nietzsche (que fez parte de suas leituras no período em que estava em Portugal) e morar ilegalmente por um tempo na Alemanha. Lá passou a realizar alguns trabalhos temporários para sua sobrevivência, durante o período de fechamento da universidade portuguesa. A permanência de Cristovão Tezza em Portugal também foi marcada pela escrita de seus primeiros contos, poemas e, principalmente, de cartas que, segundo ele, foram sua “verdadeira oficina literária daquele ano em Portugal” (2012, p. 167). Sendo assim, percebe-se que as cartas se tornaram de grande importância na vida do escritor, tanto que em seus primeiros romances, como *Trapo* (1988), *Uma noite em Curitiba* (1995) e em *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), elas se fizeram presentes no decorrer dos enredos: “(...) ficaram as marcas estilísticas do meu tempo de autor de cartas. Em quase todos os meus livros publicados, as cartas aparecem incidentalmente como importantes elementos narrativos” (TEZZA, 2012, p. 169).

Ao voltar ao Brasil, casa-se e começa a trabalhar como professor de Língua Portuguesa na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Tempos depois, volta para Curitiba e ingressa na Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde trabalhou por longos anos e fez carreira antes de pedir exoneração de seu cargo como professor universitário. O motivo de sua exoneração se deve ao fato de Tezza alimentar, desde cedo, o desejo de se dedicar somente à literatura, e assim o fez, tendo se tornado um dos

maiores romancistas do Brasil contemporâneo, com o total de dezessete romances publicados, sendo o mais recente a obra *A tensão superficial do tempo*, publicada em 2020.

A carreira de Tezza como escritor não se iniciou, obviamente, através da publicação de seus livros mais renomados. Antes disso, o escritor produziu alguns contos, reunidos em coletâneas como *A cidade inventada* (1980). O escritor começou a ser conhecido através de seu terceiro romance, intitulado *Trapo* (1988)², caracterizado pelo autor ter nele depositado seus recursos mais expressivos, não inseridos em seus escritos anteriores, e tendo como principais temas o meio urbano, mais precisamente a cidade de Curitiba, e a destruição dos sentimentos das pessoas que vivem nesse meio, isto é, os sentimentos ruins e conflitantes desses indivíduos³. O livro também conta com uma crítica de Paulo Leminski em seu Posfácio. O escritor afirma que somente pôde ler a crítica um mês após a publicação, pois, segundo ele, não foi consultado sobre a inclusão do texto de Leminski devido a uma greve nos correios, não tendo inclusive recebido nenhum exemplar da obra logo após seu lançamento.

Devido à narrativa ter se tornado um dos seus primeiros romances com relativo sucesso de público e crítica, no ano de 2018 foi veiculada, pela Editora Record, uma nova edição, em comemoração aos trinta anos de seu lançamento.

Após *Trapo*, seguiu-se a publicação de diversos outros romances, dentre eles *A suavidade do vento* (1991), no qual o protagonista, assim como na obra principal do *corpus* dessa pesquisa, também é professor, e se chama Josilei Maria Matozo. Apesar de possuírem a mesma profissão, o protagonista dessa narrativa possui características totalmente diferentes das de Heliseu, personagem principal de *O professor* (2014). Morador de uma cidade do interior do Paraná, fronteira com o Paraguai (presume-se que o espaço da narrativa é a cidade de Foz do Iguaçu, ou seu entorno), o professor Matozo trabalha durante a semana e nos finais de semana atravessa a fronteira para jogar no cassino e beber uísque. Ele odeia a grafia de seu nome, demonstra ser um homem inseguro, tímido, monótono, de baixa autoestima, acha-se incapaz e “cafona”.

Na narrativa, Matozo escreve um livro, também intitulado *A suavidade do vento*, o qual ficou guardado em sua gaveta por anos, devido a suas crises internas; no entanto, após vários acontecimentos e reviravoltas no decorrer da narrativa, o professor de

² Os dois primeiros romances de Cristovão Tezza são: *O terrorista lírico* (1981); e *Ensaio da paixão* (1985).

³ Informações retiradas de uma publicação feita pela revista Letras, disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_trapo/p_88_rev37.htm.

Língua Portuguesa consegue se encontrar, compreendendo, segundo ele, as coisas como realmente são e aprendendo a dar valor aos pequenos acontecimentos da vida.

Se repararmos que é constante e relativamente comum, nos enredos das narrativas de Tezza, retratar-se os conflitos profissionais e pessoais de protagonistas como Matozo e Heliseu, identificamos aqui, portanto, um primeiro e primordial elemento de reconhecimento de aspectos autoficcionais em seus textos literários.

Assim como Dalton Trevisan, que talvez tenha sido “seu mentor involuntário” (TEZZA, 2012 p. 152), Cristovão Tezza é conhecido como um prosador associado à cidade de Curitiba. Como confessa em *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (2012), ele foi marcado, desde a juventude, primeiramente pelos livros de seu pai:

A minha paixão pelos livros começou assim pela imitação de suas formas, antes mesmo que se criasse na minha cabeça uma ideia, por mais vaga que fosse, de literatura. A primeira referência eram os livros que havia em casa, herdados de meu pai (...) Às vezes eu abria um ou outro, as páginas amareladas e manchadas, um cheiro de mofo e de coisa antiga, e lia trechos – principalmente parágrafos graficamente destacados chamados de “súmulas” – sem entender nada do que diziam, exceto fiapos de sentidos e palavras avulsas, mas de algum modo aquilo se vinculava na minha cabeça aos seriados policiais a que eu assistia na TV, o que despertava um interesse secreto (TEZZA, 2012, p. 34).

Também é marcado por influências linguísticas, tendo sido inspirado por Bakhtin que, tendo estudado algumas características presentes na literatura de Dostoiévski, fez com que Tezza ampliasse seu interesse pela literatura estrangeira. Além do romancista russo, vários outros escritores, tanto internacionais quanto nacionais, passaram a fazer parte de seu cotidiano como leitor, tais como Honoré de Balzac, Joseph Conrad, Júlio Verne, Conan Doyle, Machado de Assis, Graciliano Ramos, Carlos Drummond de Andrade, Vinicius de Moraes e Monteiro Lobato.

Além das produções ficcionais, a literatura de Tezza também teve influência do teatro, principalmente o norte-americano, de escritores como Arthur Miller e Tennessee Williams: “Fui muito influenciado pelo teatro. Se você pegar o ‘Trapo’ como exemplo, a casa do ‘seu Manoel’ é um palco. Tanto que quando eu o adaptei para o teatro foi muito fácil” (TEZZA, 2006).

Após se tornar conhecido principalmente através de romances compostos por personagens complexos, que fazem o leitor alimentar ainda mais sua própria imaginação, o escritor teve vários de seus livros premiados, tais como *Breve espaço entre cor e sombra* (1998), contemplado com o prêmio Machado de Assis; e *O*

fotógrafo (2004), que recebeu um prêmio da Academia Brasileira de Letras de melhor romance brasileiro do ano.

No ano de 2007, foi lançado pela editora Record *O filho eterno*⁴. Essa narrativa, tendo se tornado um marco na Literatura Brasileira Contemporânea, fez com que o escritor catarinense se tornasse ainda mais conhecido nacionalmente e projetasse sua carreira em nível internacional, tendo sido traduzido em várias outras línguas, abrindo espaço para que também outros livros de sua autoria fossem publicados em países como Inglaterra, Noruega, México, China e Estados Unidos.

O romance recebeu diversos prêmios considerados importantíssimos para a área da literatura, dentre eles o prêmio Jabuti, na categoria de melhor romance; o prêmio São Paulo de Literatura, um ano após sua publicação; o prêmio Bravo!, como livro do ano; prêmio Portugal-Telecom de Literatura em Língua Portuguesa, em primeiro lugar; prêmio Zaffari-Bourbon da Jornada Literária de Passo Fundo, em 2009; prêmio Faz Diferença 2008 - O Globo; e o Prix Littéraire Charles Brisset, em 2009, da Association Française de Psychiatrie, e o prêmio APCA (Associação Paulista dos Críticos de Arte), além de ter sido finalista do Prêmio Internacional IMPAC-DUBLIN de Literatura, em 2012.

A partir de sua publicação, o romance, considerado autoficcional, foi ganhando mais reconhecimento a cada ano. Em 2016, com título homônimo ao do livro, o romance ganhou as telas de cinema, tendo seus direitos comprados por RT Features, e sido estrelado pelos atores Marcos Veras e Débora Falabella, sob a direção de Paulo Machline. Diferentemente do livro, assim como toda adaptação, a película aborda alguns aspectos que diferem da narrativa, os personagens, por exemplo, são nomeados (no livro não), sendo eles Cláudia (a mãe) e Roberto (o pai).

Ao ser questionado sobre sua opinião a respeito da adaptação, Tezza prefere não se posicionar: “Eu me sinto muito próximo do tema. Não consigo avaliar”⁵. Segundo o jornalista que entrevistou o escritor, essa recusa de ponto de vista pode ser desconfortável para Tezza, é como ouvir algo que estão dizendo sobre o íntimo de uma pessoa e ter suas próprias informações ou visão de comportamento sobre ela.

Além do cinema, *O filho eterno* ganhou também os palcos do teatro, interpretado por um grupo de atores do Rio de Janeiro, e tendo como adaptador Bruno Lara Resende,

⁴ Edição consultada: 14ª. ed (2012).

⁵ Resposta dada por Cristovão Tezza, ao ser indagado e instigado pelo jornalista Irineo Baptista Netto, a dar sua opinião a respeito do filme. A entrevista foi publicada pela *Gazeta do Povo* em 2017.

que também tem um filho portador da Síndrome de Down. Isso possibilitou que a peça fosse interpretada de uma maneira mais real e igualmente emocionante.

O sucesso de *O filho eterno* junto ao público e à crítica especializada chamou a atenção para o caráter autoficcional da obra, pois é facilmente perceptível a associação entre alguns aspectos biográficos do autor e seu enredo, que gira em torno da vida de um pai que tem um filho portador de uma anomalia genética, a Síndrome de Down. Tanto o autor do romance quanto o pai do menino Felipe na narrativa, são escritores e moraram um tempo na Europa.

Narrada em terceira pessoa, a história se passa nos anos 1980, quando ainda se sabia pouco sobre a doença, e num período em que o pai está desempregado e logo descobre que terá um filho portador da síndrome. Nos primeiros capítulos da narrativa, o pai de Felipe se desequilibra emocionalmente e, medroso e inseguro, recusa-se inicialmente a aceitar a deficiência da criança e chega até mesmo a afirmar que ela seria um estorvo em sua vida. Evocando “o sentimento do abismo” (2012, p. 161), demonstra ser um pai insensível, não tendo vergonha de confessar seus piores sentimentos em relação ao menino, muitas vezes usando intertextos para se referir à criança como “(...) uma pedra silenciosa no meio do caminho” (p. 112).

É possível observar também que, com exceção do menino Felipe, os demais personagens não são nomeados no romance, sendo chamados a partir do grau de parentesco com o menino (“o pai”; “a mãe”; “a irmã”, etc). À medida que o pai passa aos poucos a aceitar a condição especial de Felipe, imagina-se em seu lugar, percebendo que o filho precisa conhecer o mundo, enfrentar os obstáculos colocados à sua frente e se mostrar perseverante.

Todavia, o pai do menino também tentava constantemente se encontrar na vida, nesse caso, fechar acordos com editoras para que seus escritos, quase sempre negados, fossem enfim aceitos. No decorrer do enredo, com o reconhecimento e a esperança de seu pai, Felipe apresentava-se cada vez mais perseverante em suas tarefas, mostrando-se capaz de superar as dificuldades diárias e, com isso, o pai descobre o amor pelo menino e nele um companheiro para assistir às partidas de futebol, redimindo-se, de certa forma, de sua rejeição inicial.

Portanto, além de ser a obra mais premiada do escritor, é inegável que *O filho eterno* pode ser também considerado um marco e um divisor de águas na trajetória do escritor, possuindo, até o ano de 2019, vinte e duas edições. Como já dito acima, o romance causou grande impacto em seus leitores, chamando a atenção para uma

característica bastante presente na literatura do romancista: personagens fortes, capazes de mexer com o leitor de alguma maneira.

Do mesmo modo, o escritor também apresenta outra forte e importante característica em sua prosa, a ambiguidade, capaz de eternizar um “jogo” com o leitor, isto é, o leitor expressa vários sentimentos de indecisão no que diz respeito aos acontecimentos descritos em suas narrativas, possibilitando que tais acontecimentos sejam vistos pelo prisma autoficcional.

Após esse impulso na carreira de Tezza, devido ao sucesso inesperado de seu livro, a editora Record passou a publicar novas edições dos romances escritos alguns anos antes de *O filho eterno*. No mesmo ano das premiações, a editora lança a segunda edição do livro *O fantasma da infância*, o qual tem como cenário o meio urbano, supostamente a cidade de Curitiba, que já vinha sendo cenário de outros romances, tornando-se assim uma forte característica do escritor, bem como a presença de mais de um narrador em algumas de suas produções ficcionais. Ainda no ano de 2007, a Record lança mais duas novas edições de romances já publicados anteriormente, tais como a segunda edição de *Aventuras provisórias* e a terceira de *Trapo*.

Três anos depois da repercussão de *O filho eterno*, foi lançada uma nova obra do escritor, *Um erro emocional* (2010), tendo gerado grandes expectativas nos leitores, pois foi a primeira lançada após o livro premiado. Tezza afirma, à jornalista Katia Velo, que sentiu uma certa pressão, mas decidiu “tocar o barco” e escrever um outro livro; segundo ele, esse novo romance foi uma forma de “sair da sombra do meu próprio livro”.

Um erro emocional foi escrito durante as inúmeras viagens de Tezza, tanto por cidades do Brasil quanto de outros países, para onde viajou para receber as premiações de *O filho eterno*. O escritor afirma que escrevia entre uma viagem e outra, porém, passava meses sem conseguir dar continuidade à obra e, quando conseguia, escrevia apenas dois ou três parágrafos.

Inicialmente, essa narrativa, ainda na fase de redação, apresentava características estruturais de conto, mas no decorrer de sua elaboração, Tezza percebeu ter escrito muitas histórias acerca da protagonista Beatriz e acabou transformando-o em romance⁶, o qual os leitores classificaram como outra grandiosa obra, capaz de ser lida de maneira

⁶ Informações retiradas de uma entrevista concedida por Tezza a Ubiratan Brasil, após o lançamento de sua obra *Um erro emocional* (2010), considerada “pós”-*O filho eterno* (2007). Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_16out10_oestadosp.jpg.

rápida, devido à boa elaboração do enredo, à maneira fluida com que foi escrita e ao desenrolar da história, capaz de fazer o leitor ler a narrativa inteira em uma única sequência⁷. Segundo o romancista, “É um livro de passagem para algo maior que pretendo fazer nos próximos três, quatro anos, aprimorando a visão de mundo”.

Conforme as obras de Tezza foram se tornando ainda mais conhecidas, depois de seu divisor de águas, o escritor passou a publicar menos, ou com um intervalo de tempo maior entre uma criação e outra. O livro *Beatriz* foi lançado logo em seguida a *Um erro emocional*, em 2011. Entretanto, só houve outra publicação de um romance de sua autoria três anos depois, em 2014, justamente *O professor*. Após dois anos, foi lançado *A tradutora* (2016), e em 2018 *A tirania do amor*. Seu mais recente romance, intitulado *A tensão superficial do tempo*, foi publicado em 2020. Ao que tudo indica, o romancista rompeu seu contrato com a editora Record e seus últimos escritos foram publicados, em sua maioria, pela Editora Todavia, desde o ano de 2018.

Seu último trabalho retrata uma das grandes características dos enredos de suas narrativas: mais uma vez, o protagonista é um personagem complexo, também professor (de Química), que se separara há pouco tempo da esposa e voltara a morar com sua mãe. Chamado Cândido, seu nome é inspirado pela obra *Cândido ou o otimismo* (1759), de Voltaire, considerada um *best-seller* europeu. Segundo Tezza (2020), seu personagem é mais ingênuo em relação ao de Voltaire, e se apresenta de maneira mais otimista, “mas a ideia de uma figura cândida no meio de um mundo absolutamente selvagem, agressivo e estúpido diz muito a respeito dele. É um sujeito que tem fraturas emocionais importantes”.

A narrativa tem como espaço a cidade de Curitiba em meio ao cenário político atual; dessa forma, várias histórias se cruzam na obra, a vida do professor de cursinho que se encontra um tanto depressivo por ser filho adotivo e pela separação que, em um determinado momento da narrativa, apaixona-se por uma mulher comprometida. Todos esses episódios acontecem em meio às tensões políticas tanto da cidade quanto do Brasil, e mostram o quanto a obra aborda temas atuais presentes em nossa sociedade.

Além de romances, o escritor passou a publicar poesia, crônicas e livros de não-ficção. Em 2012, foi publicado *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, um escrito que faz reflexões a respeito da literatura no mundo atual e sobre o que significa

⁷ Informações retiradas de uma crítica feita por Wilame Prado, para o *Diário do Norte do Paraná*, intitulada “Sobre paixão e memórias silenciosas”, publicada no *site* do escritor. Disponível em: http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/_umerroemocional/p_26out10_diario_norte.htm.

ser escritor nos dias de hoje, bem como sobre sua formação literária e acadêmica e as influências que recebeu, na literatura, teatro e outras artes.

Logo em seguida, são publicados dois livros de crônicas, um no ano de 2013, *Um operário em férias*, e outro em 2016, chamado *A máquina de caminhar*. Em 2017, o escritor fugiu um pouco do habitual e lançou um livro de poemas, pela editora Quelônio, com uma edição artesanal e limitada, contando com uma apresentação do jornalista e escritor Manuel da Costa Pinto, intitulado *Eu, prosador, me confesso*. No ano seguinte, lançou, pela editora Dublinense, um livro na categoria “ensaio”, intitulado *Literatura à margem* (2018).

Com publicações que vão de obras ficcionais, em diversos gêneros, a não-ficcionais, entre ensaios, contos, crônicas e poemas, algumas com várias edições e premiações importantíssimas, tanto no Brasil quanto no exterior, Cristovão Tezza se tornou um dos mais importantes romancistas brasileiros da atualidade, vivendo somente da literatura, uma vez que, conforme ele próprio afirma, “escrever passou a ser parte de uma cultura literária: fazer o diário de uma pátria literária que não tem fronteira” (TEZZA, 2006).

1.2 Fortuna crítica e acadêmica de um mestre da Literatura Brasileira Contemporânea

Como já citado, o escritor é reconhecido em alguns países devido a seus livros premiados, possuindo também, no Brasil, certa fortuna crítica e acadêmica. Tezza tem concedido entrevistas para falar sobre sua literatura, principalmente a respeito do livro mais premiado de sua carreira, *O filho eterno*, também já comentado anteriormente. Após a repercussão de sua obra, lançada em 2007, Cristovão Tezza recebeu inúmeros convites da imprensa, mídia local, revistas, dentre outros canais de comunicação, a fim de conceder entrevistas para falar a respeito do romance e para mostrar um pouco mais sobre sua vida e obra.

Sendo assim, a obra premiada foi fundamental para que um projeto fosse desenvolvido pelos membros do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), da Universidade Estadual do Norte do Paraná, em 2017. O projeto, intitulado “Letramentos na escola: práticas de leitura e produção textual”, deu oportunidade a alguns estudantes de escola pública, universitários e docentes de conhecerem e entrevistarem o escritor, considerado fonte de inspiração para o projeto.

Dado que o projeto já estava sendo desenvolvido antes do dia da entrevista, os membros que faziam parte dele tinham tido contato prévio com a vida e a obra do autor e, certamente, conhecimentos necessários para conduzir de maneira adequada a entrevista com o escritor; e assim, alunos e professores foram preparados para indagar o escritor e sanar suas curiosidades, que, por sinal, eram muitas. No decorrer das perguntas, uma delas chamou atenção e foi de bastante importância, até para o próprio entrevistado:

PIBID-PORTUGUÊS: O que mais motivou você a ser escritor? E por que fez a escolha desse tema para o livro?

CT: Essa é uma pergunta difícil. Costumo dizer que são os problemas que nos motivam. Quem resolve ser escritor é porque tem problemas, quem não tem problemas não quer escrever. Vai namorar, vai passear, vai ao cinema, mas não vai se trancar num quarto para escrever. É claro que isso é uma brincadeira, mas tem seu fundo de verdade. Penso na minha própria vida. Morava no interior de Santa Catarina, em Lages. E tive uma infância feliz. Minha lembrança de criança é parecida com aqueles espaços do Cebolinha, a fileira de casas na rua, a vida típica de cidade do interior. Mas, nos meus sete anos, meu pai morreu em um acidente. A partir disso, minha vida mudou brutalmente. Com a morte de meu pai, minha mãe pegou os filhos e foi para Curitiba. (...) o padrão social da minha família caiu e eu comecei a ter problemas. Virei um adolescente complicado e isso me modificou. Comecei a ler e comecei a escrever. Ou seja, um problema existencial começou a me levar para a escrita, para a literatura. E, é claro, nesse processo você vai descobrindo quem você é e o que quer fazer da vida. Era um tempo de muitas transformações no Brasil, nos anos sessenta... Vivia-se uma cultura de transformações, de desejo de mudar a vida, um mundo de utopias marcantes; a literatura veio junto no pacote, por assim dizer. (MAGALHÃES, MARTINS e TONCOVITCH, 2018, p. 237).

Como se pode ver, as experiências vividas por Tezza são fundamentais para o êxito de sua escrita, seja para fazê-lo esquecer dos problemas, ou para motivá-lo e inspirá-lo de alguma forma. Por isso, através das experiências vividas com o filho, conseqüentemente a mudança de fases em sua vida e o quão significativa foi essa experiência, surgiu o romance, considerado o “boom” de sua carreira.

Em uma entrevista concedida à revista *Escrever*, o romancista também fala do seu processo criativo, de onde surgem brilhantes ideias e personagens representativos, após ser questionado sobre o assunto.

Todo romance meu nasce de uma imagem (alguém, em algum lugar concreto, visível, com alguma expectativa na cabeça), que se desdobra com um esboço de trama (o que vai acontecer?), e, enfim numa frase inicial que dá o tom fundamental do livro, a voz que narra. Isso posto, certinho assim, logo se embaralha e vira outra coisa, mas se não houver aquele quadro inicial, que funciona como espécie de muleta de

segurança, não consigo começar nada. Um exemplo prático: O fotógrafo nasceu da imagem de um fotógrafo numa esquina, pago por alguém para fotografar secretamente uma pessoa que vai sair do prédio. A esquina era aqui perto de casa, na rua Dr. Faivre, e o prédio uma fachada que posso até ver da janela da minha sala (...) (TEZZA, 2020, p. 35).

Nessa perspectiva, todos os escritos de Tezza derivam-se de um pensamento, um acontecimento do cotidiano ou um lugar considerado marcante de Curitiba. Pode-se perceber, claramente, em *O professor*, que a ideia do romance pode ter surgido de sua própria imagem como docente, de suas vivências na universidade, bem como da situação do Brasil e, conseqüentemente, da universidade federal em que trabalhava.

Da mesma maneira, *A suavidade do vento* pode simbolizar o desejo do romancista de publicar seus escritos no início da carreira. Sendo assim, muitas vezes, o autor, a partir das imagens de seu consciente, escreve romances ora inserindo elementos fantasiosos, tornando-os inteiramente uma obra de ficção, ora acrescentando outros elementos bastante marcantes em sua vida, permitindo assim que as obras sejam igualmente consideradas como autoficcionais. Em uma entrevista, Tezza é perguntado sobre as referências de Curitiba que insere em seus romances, já que a cidade faz parte do cenário de quase todos os seus romances, mas o escritor afirma que esses pontos de referência, por vezes, fazem parte de uma “estratégia” para que o leitor se familiarize mais rapidamente com a narrativa.

Quando você usa referências, como o Café do Teatro e outros lugares bem reais de Curitiba, se preocupa com coisas como *merchandising* ou o que os proprietários vão achar? – Eu me sinto bem à vontade falando de referências concretas. Eu precisava de referências concretas. O leitor sente quando o autor está falando de um espaço familiar, dá uma certa aura para o texto. Mas uso Café Teatro, e não Café do Teatro. Os pontos geográficos são falsamente precisos. Falo de um boteco na Benjamin Constant, que eu não sei se existe (TEZZA, 2004).

Além dessas entrevistas, Tezza participou de uma edição do projeto "Um Dedo de Prosa", organizado pela Universidade Federal de Santa Catarina, no qual diversas pessoas, membros do projeto, participaram de uma bate-papo com o escritor. No decorrer da entrevista, o entrevistado é questionado de maneira intencional sobre o ato de escrever e afirma ser este um ato transformador, não só em relação à carreira, mas sim pessoal, a fim de mudar o interior de alguém, seus pensamentos e de se encontrar no mundo em que vive, ser capaz de ter suas próprias opiniões e repensar atos; sendo

assim, escrever pode ser um ato de se desvencilhar dos padrões impostos e produzir seu próprio estilo de vida.

O ato de escrever se inseria como uma atitude que se tomava diante da vida. Escrever era uma maneira de dizer: "Eu não concordo com o que está aí. Eu quero um mundo alternativo.". Era uma busca de utopia. E foi assim, mais ou menos, que começou esse processo. O ato de escrever é um processo muito longo de introspecção. Ou seja, a gente escreve sozinho, silenciosamente. No meu caso, que escrevo romances, textos longos, é um processo que leva muito tempo. Você fica um ano, um ano e meio, dois anos escrevendo um livro. E, é claro que, ao final desse processo, você já não é exatamente igual ao que você era quando começou a escrever. De maneira que nós escrevemos as histórias e elas acabam por nos escrever também. Nós somos transformados. Naquela busca do processo de contar histórias ou de representar o mundo, da forma de representação literária do mundo, nós acabamos descobrindo quem somos também. (TEZZA, 2003).

No campo da fortuna acadêmica de Tezza, há uma tese de doutorado que busca analisar sua escrita autobiográfica, tendo como principal referência da pesquisa a obra *O filho eterno*. A tese intitula-se “Confissão com ficção: a criação biográfica-literária de Cristovão Tezza”, de Veridiana Almeida, defendida na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no ano de 2011. Segundo ela, “procura-se mostrar que a história pessoal de Cristovão Tezza funde-se às estratégias e recursos estilísticos para dissimular e/ou afastar-se do ‘material verídico’, insinuando assim, o distanciamento do gênero puramente biográfico” (p. 15). Almeida define o romance como “confissão com ficção”, e não como autoficção.

O escritor também foi capa da revista *Escrever*, para a qual concedeu uma entrevista ao editor Milton Maciel, em que confessa que o sucesso de *O filho eterno* foi bastante inesperado para ele próprio, pois imaginava que haveria muita resistência por parte de leitores e críticos devido ao tema polêmico. Ao final da entrevista, afirma: “Eu diria que escrever é uma aventura ética, pessoal e intransferível. Entramos na literatura por conta própria, é preciso aguentar esse tranco, que não é fácil nem tranquilo”.

Além da vida pessoal e profissional de Tezza servir como inspiração para projetos e de o romance supracitado ser a narrativa mais estudada do escritor, *O professor*, principal obra a ser estudada nessa pesquisa, também proporcionou alguns trabalhos acadêmicos, como, por exemplo, o artigo “Fio condutor da memória no romance de Cristovão Tezza”, de autoria de Ulysses Rocha Filho, publicado na *Revista do SELL*, que trata da figura do professor nas escolas, isto é, busca o resgate da figura

do educador como incentivador das práticas da leitura e de escrita, tendo como base o romance de Tezza publicado em 2014.

Também foi produzida uma resenha crítica, publicada pela escritora Vivian Schlesinger no volume 7, número 2, da revista *Web Mosaica*, resenha intitulada “A causa secreta de Cristovão Tezza: a ambiguidade em *O professor*”, que, como anuncia o título, trata da ambiguidade existente na identidade de alguns personagens da obra. A resenhista apresenta o enredo da obra de maneira bastante minuciosa e impactante, capaz de fazer o leitor desvendar alguns mistérios e características importantes da história que, muitas vezes, não são possíveis de se perceber somente em uma primeira leitura do romance.

A resenha de Schlesinger cita uma afirmação de Cristovão Tezza, segundo a qual “*O professor* é o romance de sua maturidade literária” (p. 112), devido à complexidade da obra e às inúmeras inferências presentes na história. Dessa maneira, a autora faz algumas interessantes análises a respeito dos personagens, tentando mostrar o lado observador e o lado narrador do protagonista, as características da esposa em conformidade com a situação do filho, além da identidade complexa da amante e ainda o misterioso olhar da empregada da casa.

No ano de 2009, surgiu uma crítica a um livro “proibido” de Tezza que, por instantes, pareceu que iria abalar sua carreira. A crítica envolvia o livro *Aventuras provisórias*, publicado no ano de 1989, o qual conta a história do reencontro entre João e um amigo de infância chamado Pablo, que acabara de sair da tortura do regime militar. Após isso, o amigo passa a percorrer caminhos difíceis em busca de realizar seus objetivos e recuperar o tempo que passou preso. Na época, a obra recebeu o prêmio Petrobrás de Literatura Brasileira.

No entanto, anos após o lançamento, o governo de Santa Catarina, através de licitação, comprou milhares de exemplares do livro para que fossem distribuídos em bibliotecas do estado e utilizados na educação básica. No momento em que as escolas adotaram o uso do exemplar, iniciou-se uma série de ataques vindos de uma professora, apresentando frases soltas do livro, sem nenhum contexto, na qual se afirmava que os assuntos tratados na obra eram considerados inapropriados para os alunos, além de infligir princípios éticos e morais. Segundo ela, o livro deveria ser considerado “chulo e em alguns parágrafos a relação sexual é abordada de maneira banal”. Sendo assim, a

Secretaria de Educação ouviu alguns depoimentos de profissionais das escolas e, “por prudência”, resolveu retirar os exemplares das prateleiras⁸.

O jornalista Sérgio Rodrigues, em uma outra coluna, também expõe o caso e cita as falas marcantes das acusações, contudo, o que chama mais atenção é um comentário feito pela própria filha de Tezza, que tenta explicar os assuntos abordados no romance e ainda sugere como o livro deveria ser trabalhado em sala de aula, pois os exemplares já estavam nas bibliotecas escolares.

Sérgio, aqui é a Ana, filha do Cristovão. Estamos impressionados com o furor de Criciúma! E muito felizes com a sua leitura, e de vários outros, do caso. (...) Parece que o livro é um manual de pornografia. Quem se deu ao trabalho de ler o livro (com olhos acostumados à arte, ao contrário das pedagogas de SC) sabe que estas cenas são momentos de um ótimo (e premiado) livro. (...) Se pensarmos um pouco, onde há pessoas, há sensualidade... Que pena que não souberam superar o olhar moralista ao lê-lo. Poderiam fazer um belo trabalho de leitura com os alunos. (...) E já que as cenas de sexo chamaram tanta atenção, por que não usá-las como pretexto para trabalhar responsabilidade na vida sexual dos adolescentes, já que proliferam as adolescentes grávidas precocemente... Certamente não foi com literatura que aprenderam a engravidar. Bom, é a consagração: todo grande escritor tem um livro proibido! Nabokov e D. H. Lawrence que o digam... Grande abraço (TEZZA, Ana. 2009).

Diante da imagem de que estava sendo conhecido como o escritor que induz os alunos a “andarem por caminhos errados”, Cristovão Tezza publicou uma crônica bastante irônica, intitulada “Não me adotem, eu não quero ser adotado em escolas”, e se posiciona de maneira contundente, assim como em outras entrevistas, afirmando o fato de não escrever diretamente pensando em um público alvo ou como a obra irá repercutir; ele simplesmente escreve partindo de uma situação ou imagem e, a partir disso, a obra vai tomando forma. Conforme TEZZA (2018) assegura, a literatura não tem limites, por isso, não pode ser considerada um material diretamente didático, e, por isso, quando algumas obras são inseridas no contexto escolar, se tornam problemáticas, pois não foram escritas somente para serem usadas nesse meio.

Durante uma entrevista e ao ser questionado sobre o ensino da literatura em sala de aula, o escritor contemporâneo cita a acusação do livro “proibido” e ainda atesta que, além dele, passou por outra acusação, dessa vez, em Curitiba, com a obra *Juliano Pavollini*, cuja primeira edição foi publicada em 2002. A denúncia foi feita pela mãe de

⁸ Reportagem, na íntegra, publicada pela redação NSC.

Disponível em: <https://www.nsc total.com.br/noticias/livro-de-cristovao-tezza-e-proibido-em-escolas-de-santa-catarina>. Acesso em 10/03/2021.

um aluno do Centro Federal de Educação Tecnológica (CEFET), acusando o escritor de “desencaminhar os filhos com cenas de sexo e coisas não recomendáveis”.

Isso não impede, obviamente, que seus escritos percorram as unidades escolares ou estantes populares, não há como controlar o caminho que as obras irão trilhar, tanto é que o livro alvo do primeiro ataque foi escolhido pela Secretaria de Educação de Santa Catarina e o escritor ficou sabendo da compra dos exemplares tempos depois. Dessa forma, Tezza sabe que seus livros não estão mais sob seu controle e já se espalharam por diversos espaços, como listas de vestibulares, feiras literárias, entre outros. Entretanto, o escritor afirma que se ocorrer de o livro ser abordado em sala de aula, cabe ao professor conduzir a leitura e abordá-lo de maneira que achar mais apropriada, de acordo com a faixa etária dos estudantes, caso contrário, ainda afirma: “Eu não estou pensando, por exemplo, no que o pessoal da oitava série vai entender, ou se eu devo escrever esta ou aquela cena para um leitor do ensino médio, ou algo assim; isso jamais passa pela minha cabeça” (TEZZA, 2018).

Como exemplo disso, o autor afirma nunca ter imaginado que *O filho eterno* pudesse percorrer o universo das escolas, devido ao fato de ser bastante complexo e tratar de alguns assuntos familiares da vida do autor, no entanto, foi abordado de maneira surpreendente pelos mediadores das salas de aula, sendo lido tanto no ensino fundamental quanto no médio, contribuindo para projetos importantes nas escolas, como já visto anteriormente. Isso mostra mais uma vez que o ensino da literatura nas escolas depende muito da maneira pela qual é abordado, ou seja, qual mensagem o professor pretende passar ao aluno através daquele texto adotado.

Na obra *Literatura brasileira hoje* (2004), Manuel da Costa Pinto sintetiza, em capítulos curtos, escritos na forma de resenhas, a contribuição dos principais poetas e prosadores contemporâneos brasileiros, dentre eles Cristovão Tezza. Conforme o autor evidencia, a maioria das obras escritas pelo romancista são marcadas pelo expediente de haver uma história dentro da outra, ou uma escrita dentro de outra escrita. Em *A suavidade do vento* isso acontece de maneira bastante explícita, devido ao fato de o protagonista se encontrar escrevendo um livro que possui o mesmo título do próprio romance.

Além disso, o crítico faz ponderações sobre a vida e a escrita de Tezza, como também a respeito de suas principais obras, enfatizando algumas semelhanças entre elas e, principalmente, como os personagens se comportam em suas narrativas:

O mundo de Tezza é habitado por personagens que buscam permanentemente uma porta de saída (...) Seja numa intriga policial (*O fantasma da infância*), seja num livro que parte da “angústia da influência” de um pintor em relação a seu mestre morto (*Breve Espaço Entre Cor e Sombra*, 1998), o que emerge dessas tramas às vezes intrincadas são justamente os fantasmas e as sombras – fazendo de Cristovão Tezza um escritor que, sem cair nos artificialismos da prosa metalinguística, mostra como o mundo da ficção pode corrigir e superar a estreiteza do mundo real (PINTO, 2004, p. 124).

Portanto, além dessas contribuições que Costa Pinto evidencia, da marca insistente de personagens fortes que o escritor cria, é possível atentar-se também para os inúmeros romances de Tezza que possuem a figura de um professor como personagem principal. São exemplos de romances que possuem personagens com essa profissão: *Trapo*; *A suavidade do vento*; *Uma noite em Curitiba*; e, mais recentemente, *O professor* (2014) e *A tensão superficial do tempo* (2020), dentre outros. É importante ressaltar que, como o livro de Costa Pinto é de 2004, obviamente ele não se refere a essas duas obras mencionadas acima, e nem a *O filho eterno*, que naquela ocasião ainda não havia sido publicado. O fato de Tezza estar presente nessa obra de Costa Pinto demonstra que ele já era relativamente reconhecido como escritor contemporâneo mesmo antes da publicação de sua narrativa de maior sucesso.

Inúmeros outros pontos da escrita de Cristovão Tezza são comentados frequentemente. O jornalista Rafael Urban, em uma entrevista publicada em *Tiro de Letra*, pergunta ao escritor sobre as diversas vozes presentes em suas obras. De fato, o escritor possui a característica de fazer um “jogo de vai e vem”, de alternâncias do foco narrativo e de diferentes vozes que oscilam entre a primeira e a terceira pessoa dentro de uma mesma narrativa, criando um efeito que faz com que, muitas vezes, predomine o tempo psicológico. Esse é justamente o tempo que predomina em *O professor*, pois o narrador conta uma história que se passa durante um único dia de sua vida, à medida em que as lembranças vão ressurgindo em sua memória e não na ordem em que os fatos aconteceram.

Pode-se perceber que a simples intenção dessa mistura de vozes implica em um efeito único e próprio do escritor, tornando-se assim uma característica marcante em sua escrita, como Manuel da Costa Pinto observa:

A alternância de focos e as diferentes vozes que dialogam com os vestígios dos outros ou consigo mesmas nos lançam no coração de sua técnica narrativa e dessa Curitiba em que o escritor mora há mais de 40 anos (e da qual é o mais perfeito retratista, ao lado de Dalton Trevisan) (PINTO, 2004, p. 125).

Em uma resenha crítica publicada em *O Estado de S. Paulo*, Lênia Márcia Mongelli, professora de Literatura Portuguesa na USP, comenta sobre a essência da escrita de Tezza e sugere o motivo de o autor fazer tanto sucesso:

Os romances de Cristovão Tezza não enveredam pelo sentimentalismo vulgar nem se perdem em confissões circunstanciais. Procurando dar aos fatos o sentido profundo que têm e que muitas vezes passa despercebido ao olhar comum, as cenas vão se somando como num paciente quebra-cabeças, onde cada detalhe é indispensável ao efeito final e a solução resulta da somatória de dados. Trama de tendência policialesca, há sempre uma surpresa reservada para o desfecho, suspense que via de regra se resolve em sentido contrário ao esperado e/ou desejado pelo leitor, em franco apelo às funções catárticas da literatura (MONGELLI, 1990).

De fato, as obras do escritor são bastante complexas, apresentando quase sempre uma crítica aos sentimentos fúteis e ao ser humano em meio às suas crises, tornando-se uma espécie de “pano de fundo” de seus romances, seja por meio de metáforas, acontecimentos subjetivos ou personagens marcantes. Talvez esses sejam alguns dos principais motivos de Cristovão Tezza ter se tornado um mestre da Literatura Brasileira Contemporânea, numa época de graves conflitos existenciais e sociais.

1.3 O caráter autoficcional e fragmentado de *O professor*

A obra *O professor* (2014), lançada antes do romance *A tradutora* (2016) e logo após o livro de crônicas *Um operário em férias* (2013), foi finalista do prêmio Jabuti, do prêmio São Paulo de Literatura e será abordada, nesta pesquisa, pelo viés de uma prática utilizada há anos, porém nomeada apenas no ano de 1977, pelo francês Serge Doubrovsky, na contracapa de seu livro *Fils*, prática esta denominada autoficção. Uma das definições da autoficção afirma que ela é “(...) uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” (LEJEUNE, 2014, p. 26).

Apesar de a definição acima considerar que a prática autoficcional é gerada somente com a manutenção do mesmo nome do autor no personagem principal, outros estudos, como se verá no decorrer dessa dissertação, indicam que é possível uma obra tratar-se de autoficção e os nomes do autor e do protagonista não necessariamente coincidirem. Aos poucos, a partir da crítica francesa, as escritas autoficionais tiveram finalmente seu lugar reconhecido na literatura contemporânea. Além de Philippe Lejeune e Serge Doubrovsky, vários outros teóricos, como por exemplo Jean-Louis Jeannelle, Philippe Gasparini, Jacques Lecarme, Philippe Vilain e Vincent Colonna

escreveram sobre esse que é talvez o mais recente subgênero memorialístico, como veremos na coletânea intitulada *Ensaio sobre a autoficção*, organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha em 2014.

Assim, conforme vimos em diversas outras obras de Tezza, e nos subitens 1.1 e 1.2, o romance principal do *corpus* desta pesquisa, *O professor* (2014), também tem como protagonista um professor universitário, da mesma maneira que o próprio autor já o foi, tendo lecionado em universidades da região sul do Brasil, como UFSC e UFPR. Evidentemente, essa característica em comum se torna um dos principais traços autoficcionais presentes no conjunto da obra de Tezza, conforme pretendemos demonstrar, com mais profundidade, no terceiro capítulo da dissertação.

A narrativa se inicia com o professor Heliseu despertando do sono no dia em que receberá uma homenagem na universidade onde fez carreira. Vejamos seu início:

Acordou de um sono difícil: sobre algo que parecia um leito, estava abraçado ao inimigo, que tentava aproximar os lábios dos seus. Não quis ser ríspido, entretanto, empurrá-lo para longe, como seria o óbvio, talvez agredi-lo com um soco; apenas desviou o rosto, dizendo algo que agora não conseguia mais ouvir, na claridade da manhã. Mas eram movimentos gentis, ele percebeu; tentava afastar-se dele com delicadeza, como quem desembarca de uma cama em que a mulher dorme e não deve ser acordada. O inimigo: sim, ele imagina que teve um, durante a vida inteira, e agora ele vinha assombrar até seus sonhos, com a sua proximidade pegajosa (TEZZA, 2014, p. 7).

Em seus pensamentos, o personagem principal tenta encontrar o real sentido de sua vida. Heliseu da Motta e Silva passa por várias fases turbulentas em sua vida: o falecimento de sua mãe; a misteriosa morte de sua esposa Mônica; seu caso com a amante e aluna Thérèse; e a convivência com seu filho gay. Assim, o professor descreve todos esses momentos na medida em que vai repassando mentalmente sua história, com uma riqueza de detalhes e de lembranças. Exemplo de sua rememoração conflituosa é o trecho em que o narrador evoca a cena em que o inspetor Maigret, que investigava a morte de Mônica, interroga-o sobre detalhes do episódio, estando na casa do narrador. Os trechos grifados em *itálico* representam o diálogo entre os dois, enquanto o professor narra e ao mesmo tempo relembra os fatos vividos:

O inspetor Maigret estendeu a mão para a velha televisão, encaixada no móvel, como que para desviar a minha atenção, num gesto incompreensível: *O senhor estava aqui?* No sofá em frente, eu disse. E então começamos a conversar, eu e Mônica, expliquei a ele. E fomos até a mesa. *Uma discussão?* Sim, acho que sim. Mas uma discussão normal. Uma conversa mais ríspida. Um acerto melancólico de contas, eu poderia ter acrescentado, mas seria um tanto poético

demais para o momento. *E em seguida ela foi para a varanda? Pensei um pouco. Eu não queria enganar o Inspetor Maigret. Não. Antes ela se sentou à mesa, senhores, bem diante de onde hoje tomei meu café tranquilo. E ali continuamos a nos estapear verbalmente.* Fiquei curioso para saber o que ele anotava no bloquinho com seus garranchos, um policial jornalista (TEZZA, 2014, p. 178-179; grifos do autor).

Assim, nas escritas de si, mais precisamente na autoficção, não se pode afirmar que todos os acontecimentos presentes em uma narrativa são verdadeiros, isto é, nem sempre todas as ações da narrativa realmente aconteceram “na vida real” do autor, e o leitor fica sem saber se determinado episódio é reelaborado ou totalmente inventado. Talvez essa indeterminação simbolize o quanto a autoficção é um gênero extremamente identificado com a literatura contemporânea, cuja principal característica é justamente o caráter híbrido dos gêneros literários. Essa tendência se encontra muito presente na literatura contemporânea e não passa despercebida na obra de Tezza, de modo geral. Conforme GASPARINI (2014, p. 216), a autoficção se identifica com o procedimento de embelezar ou expandir a escrita por meio de uma “construção imaginária”, ou seja, essa prática veio a ilustrar os textos, de modo que a memória possa ser objeto de conflito entre o dualismo do fato e da ficção.

Dessa maneira, uma forte característica, capaz de enriquecer a prática autoficcional, é a ambiguidade. Essa é, portanto, uma ferramenta fundamental, bastante utilizada pelo escritor para confundir o leitor ou nele provocar questionamentos. Ao contrário da autobiografia, a autoficção rompe parcialmente com o contrato de veracidade, mesclando-se com a ficção. Conforme o próprio escritor afirma, “A literatura é justamente o terreno da ambiguidade, do duplo sentido, do mundo das nuances de significados” (TEZZA, 2020).

PERRONE-MOISÉS (2016) afirma que, quando uma história é ambientada no passado, não se conta sempre com as mesmas palavras, pois a memória não é capaz de lembrar os mínimos detalhes dos acontecimentos, e a imaginação, dinâmica e provisória, complementa os “vazios” deixados pelo esquecimento. Dessa forma, quando um discurso pretende ser literário, há uma distância maior, assim, não há como afirmar que a autoficção seja uma espécie de verdade absoluta, justamente por possuir aspectos ficcionais em seu enredo.

Com isso, em *O professor*, muitos episódios fazem com que o leitor se confunda e se questione, não sendo possível afirmar que tais atos realmente aconteceram na vida

de Tezza, bem como na própria vida do professor Heliseu, reforçando, então, a ideia segundo a qual o romance pode sim ser considerado parte integrante das escritas de si, nesse caso, da autoficção, como pretende-se demonstrar nesta dissertação, sobretudo no capítulo 3, de análise do *corpus*. O que se pode afirmar com clareza é o fato de que tanto o escritor quanto o protagonista possuem a mesma profissão; a partir daí, surge outro aspecto em comum – ambos trabalharam em universidades, onde lecionaram por alguns anos.

Além de o romance de 2014 ser considerado autoficcional, o autor também é bastante conhecido pelo seu principal livro, *O filho eterno*, que aborda a prática, possuindo inúmeras características dessa nova tendência em seu enredo. Contudo, considera-se que tal obra, tão renomada e premiada, já foi suficientemente abordada em várias pesquisas acadêmicas e, conseqüentemente, estudada e analisada por críticos da área, não fazendo sentido privilegiá-la, aqui, como *corpus* da presente pesquisa.

Observa-se, no entanto, que existem poucos trabalhos acadêmicos de fôlego sobre *O professor*. O fato de a obra não ser tão conhecida e abordada no meio acadêmico, despertou ainda mais nosso interesse. Além de não serem encontrados, atualmente, estudos relacionando essa narrativa às teorias da autoficção, o que justifica, como se verá adiante, a viabilidade da pesquisa.

Por mais que o escritor afirme ser uma obra totalmente de ficção, é possível perceber alguns pontos contraditórios em sua fala. Em uma entrevista publicada pela revista *ibahia* sobre o romance recém lançado na época, Tezza afirma que a obra “é uma síntese madura dos meus próprios temas e obsessões pela linguagem, estrutura romanesca e visão de mundo” (TEZZA, 2014).

Diante de tais evidências de aproximação entre características do autor e do protagonista do romance, o foco da pesquisa será analisar com mais profundidade os traços autoficcionais presentes na obra, já que o termo “autoficção” tem sido muito comentado e estudado por diversos críticos atualmente, e acreditamos que muitos dos seus aspectos teóricos se encaixam perfeitamente no tipo de narrativa apresentada, ambígua e híbrida.

Além da questão autoficcional, um outro aspecto que nos chama a atenção no romance e que será abordado na pesquisa é o caráter fragmentado e conflituoso do sujeito moderno, nesse caso do personagem Heliseu. Segundo HALL (2006), o sujeito da pós-modernidade está sempre em busca de reconhecer suas particularidades, objetivando olhar para si e se reconhecer através de sua personalidade, de seus

pensamentos e, assim, encontrar sua real identidade, em meio a um mundo caótico e fragmentário. Hall chega a essa conclusão analisando sobretudo as rupturas motivadas pelo pensamento de importantes intelectuais dos séculos XIX e XX, tais como Karl Marx, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Ferdinand de Saussure e Michel Foucault.

Sendo assim, desde o início da narrativa de Tezza, percebe-se que o protagonista da obra se encontra em conflito com suas atitudes passadas, sempre refletindo seus erros e acertos, na tentativa de escrever seu discurso para a homenagem que receberá e, ao mesmo tempo, buscando entender quem realmente foi durante todos esses anos, tentando encontrar o real sentido da vida que, nas palavras de Stuart Hall, significa que o personagem demonstra estar em busca de sua identidade, enquanto indivíduo.

CAPÍTULO 2
A AUTOFIÇÃO E SEUS ASPECTOS TEÓRICOS

“As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão”.

(Carlos Drummond de Andrade, 2002, p. 238)

Este capítulo tem como objetivo traçar um percurso teórico e histórico da autoficção, desde seu início, que se derivou, de certa forma, da autobiografia, a fim de mostrar que essa teoria, considerada a principal nesta dissertação, foi desenvolvida através de uma metáfora, presente no estudo feito por Philippe Lejeune. Durante o percurso, serão citados não apenas os pioneiros da teoria, mas aqueles tidos como os mais importantes para seu entendimento, bem como outros pesquisadores e teóricos da memória, gênero aglutinador do qual a autoficção faz parte.

Falando em pioneirismo, o componente principal do primeiro subitem do capítulo é a análise de aspectos relacionados ao livro intitulado *O pacto autobiográfico* (2014)⁹, do francês Philippe Lejeune, ensaísta e professor que lecionou nos Estados Unidos e na França, considerado referência quando se diz respeito à autobiografia. A obra é considerada imprescindível para pesquisadores dos estudos memorialísticos e dos demais subgêneros a eles relacionados, abrangendo todas as formas das escritas do eu, principalmente.

O primeiro subitem é destinado especialmente a expor as teorias de Lejeune, as quais dizem respeito à autobiografia, sua definição, origem, etc, bem como teóricos que contribuíram para seu estudo e formação, com o intuito de chegarmos até a autoficção. A principal explicação para se fazer todo esse percurso teórico e histórico é devido à origem da ideia de autoficção, advinda de um quadro feito por Lejeune, no qual este deixou algumas “brechas”, que foram preenchidas posteriormente pela proposição de autoficção feita por Serge Doubrovsky. Portanto, resumidamente, pode-se dizer que os escritos autoficcionalis se originaram da autobiografia e de uma combinação do quadro de Philippe Lejeune, que será explicada com mais clareza no primeiro subitem.

Já o subitem seguinte é dedicado integralmente às teorias da autoficção. Como o primeiro trará uma reflexão do percurso histórico, o segundo será responsável por aprofundar a teoria que formará o arcabouço da pesquisa. As reflexões serão embasadas em uma coletânea que reúne alguns ensaios de críticos franceses considerados importantíssimos para os escritos autoficcionalis¹⁰, mas também considerando alguns estudos feitos por pesquisadores brasileiros e que se mostram significativos para esse tipo de literatura. Apesar da prática autoficcional ter se derivado na Europa e possuir

⁹ 2014 é o ano de publicação, no Brasil, de sua segunda edição, pela Editora UFMG (edição consultada nesta dissertação). O original, em francês, é de 1975, e a primeira edição brasileira, pela mesma editora, é de 2008.

¹⁰ *Ensaio sobre a autoficção* (2014), organização e apresentação de Jovita Maria Gerheim Noronha.

grande apreço por lá, no Brasil ela também se fez presente, principalmente na Literatura Brasileira Contemporânea.

Com o uso da coletânea e dos demais textos teóricos, objetiva-se mostrar as diversas definições e tendências da autoficção, sua evolução enquanto estudo teórico e como esses estudos a fizeram se firmar como gênero, apesar de alguns críticos ainda afirmarem ser uma subdivisão da autobiografia e não um gênero propriamente dito, como, por exemplo, Philippe Gasparini, que afirma: “Não creio tratar-se de um gênero, mas sim de uma figura, variedade de metalepse, que foi utilizada, imitada ou redescoberta, em diferentes períodos, muitas vezes com intenção satírica” (GASPARINI, 2014, p. 199).

Além disso, como todo estudo teórico é composto por erros e acertos, esse não se fez diferente, mais adiante será comentado sobre o reconhecimento das falhas de cada teórico em relação aos estudos autoficcionais e como cada pesquisador da área reflete sobre a teoria. Contudo, há muitas reflexões que poderão ser feitas, mas a maioria delas nos fazem repensar o quanto as escritas autoficcionais são complexas, capazes de propor um jogo ao leitor, trazendo alguns acontecimentos considerados marcantes em nosso cotidiano e, ao mesmo tempo, ressignificá-los do ponto de vista da literatura.

2.1. Da autobiografia à autoficção

“Só posso escrever o que sou. E se os personagens se comportam de modos diferentes, é porque não sou um só”. (Graciliano Ramos, 1948)

Considerado um dos pioneiros e principais teóricos da autobiografia, o francês Philippe Lejeune é responsável por percorrer os caminhos das escritas do eu, mais precisamente os estudos que englobam aspectos autobiográficos, tornando-se referência na área. Sendo assim, o teórico define, inicialmente, a autobiografia como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2014, p. 16).

Para que a autobiografia se diferencie das demais narrativas que apresentam algumas características parecidas e se firme como gênero, Lejeune cria quatro categorias compostas por alguns elementos encontrados na escrita autobiográfica, sendo elas: forma da linguagem (narrativa ou em prosa); assunto tratado (biografia ou personalidade do autor); situação do autor (identidade do autor e do narrador); e posição do narrador (identidade do narrador e do personagem principal, e perspectiva retrospectiva da narrativa).

Em seu influente livro sobre assuntos relacionados à autobiografia, intitulado *Le pacte autobiographique*, publicado em 1975, traduzido, no Brasil, somente em 2008, por Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes, com o título de *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet* (edição consultada: 2014), Lejeune defende que a autobiografia deve pressupor uma interação ou uma relação baseada na veracidade e na identidade entre autor, narrador e personagem, que ele chama de tríplice: “O pacto autobiográfico é a afirmação no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao nome do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2014, p. 30)

Em síntese, a autobiografia se caracteriza por alguém que escreve um texto narrativo sobre determinado fato acontecido a si mesmo, sendo que o autor do texto possui a mesma identidade de quem narra e participa desses acontecimentos, ou seja, o autor do texto toma parte na história como personagem principal e como narrador.

Entretanto, apesar de o gênero não ter sido reconhecido logo após sua categorização, Lejeune insistiu na viabilidade de seus estudos, tanto que, atualmente, a obra do francês se expandiu, sendo considerada uma das mais paradigmáticas da história dos estudos autobiográficos, servindo de ponto de partida para análises mais contemporâneas a respeito dos demais gêneros que permeiam as escritas do eu. As pesquisas de Lejeune sobre a autobiografia foram se aprofundando e, em 1992, ele criou a APA (Association pour l'Autobiographie et pour le Patrimoine Autobiographique), que tem como objetivo reunir textos, estudos, críticas e trocas de experiências advindas da prática autobiográfica, além de contribuir para a fortuna acadêmica do gênero.

Após a definição da tríplice identidade da autobiografia, cunhada por Lejeune como “pacto autobiográfico”, espécie de acordo entre autor e leitor que permite distinguir a ficção da não-ficção, outras pesquisas passaram a ser feitas. O simples fato da descoberta da tríade não resolveria alguns questionamentos relativos à identidade dos envolvidos no texto. Conforme o francês afirma, “A identidade *narrador-personagem principal*, suposta pela autobiografia, é na maior parte das vezes marcada pelo emprego da primeira pessoa” (LEJEUNE, 2014, p. 18; grifo do autor). Ou seja, na maioria dos casos, as autobiografias pertencem a uma narrativa autodiegética, isto é, quando o narrador da história, escrita em primeira pessoa, também se identifica como personagem principal.

No entanto, percebe-se que, em determinados momentos, é possível narrar uma história em primeira pessoa e o narrador não ser considerado o personagem principal, sendo, esse tipo de narração, chamada de homodiegética. Poderá haver ainda identidade entre os dois componentes da história (narrador e personagem principal) diferentemente da primeira pessoa. Mesmo sendo raros, poderão aparecer em uma eventual autobiografia, teoria com a qual Lejeune não concorda.

Diante disso, também há algumas discussões a respeito da diferença entre autobiografia (“pacto autobiográfico”) e romance (“pacto romanesc”). Devido a algumas semelhanças, questiona-se se ambos são opostos ou se possuem alguma afinidade preestabelecida em relação a um determinado tipo de contrato. No caso do romance, o contrato firmado, mesmo que implicitamente, chamado de “pacto romanesc”, também se dá entre autor e leitor, partindo-se, no entanto, do pressuposto de tratar-se de literatura de ficção, ou seja, no momento da leitura, o leitor admite o fato de tal romance ser considerado ficcional, configurando aquilo que o teórico francês classifica de “atestado de ficcionalidade”. Nesse caso, autor e personagem não possuem

o mesmo nome; já na autobiografia, subentende-se que a leitura feita e estabelecida pelo leitor possui certo compromisso com a verdade, de modo que o nome do autor – estampado na capa do livro e em evidência – também é assumido no decorrer do texto escrito, firmando assim sua veracidade.

Desse modo, alguns críticos se posicionaram a respeito da discussão entre os gêneros autobiografia e romance. A principal crítica diz respeito à suposta “veracidade” da autobiografia e à insistente declaração de que um romance é totalmente composto de aspectos ficcionais, mesmo havendo quem defenda o fato de um romance partir de determinada situação do dia-a-dia do autor ou de alguma cena marcante vivenciada pelo mesmo. Em suma, os críticos questionam a suposta “verdade” que o romance pode esconder e o componente ficcional que a autobiografia possa porventura apresentar. E são justamente essas “brechas” ou características híbridas que abrem espaço para a consolidação de um gênero como a autoficção, que trabalha justamente nos interstícios de componentes factuais e ficcionais.

Contudo, Lejeune não concorda com tais questionamentos, pois, para ele, o que realmente importa em um texto autobiográfico é a relação de identidade entre os envolvidos no pacto (autor, narrador e personagem) e, no romance, seu principal elemento é a ficção. Com isso, não seria válido, em sua opinião, questionar gêneros que se completam, ou o que falta em um e que pode ser encontrado em outro, o que os tornam opostos e complementares ao mesmo tempo. Conforme o próprio teórico afirma:

Tenho de confessar que, se nos ativermos à análise interna do texto, não há *nenhuma diferença*. Todos os procedimentos que a autobiografia utiliza para nos convencer da autenticidade do relato podem ser – e muitas vezes o foram – imitados pelo romance (LEJEUNE, 2014, p. 30; grifo do autor).

Se elementos extratextuais, como por exemplo a capa ou a orelha do livro, fazem parte da análise, a diferença passa a ser explícita, pois o nome do autor incluso na capa (coincidindo com o nome do personagem) será entendido como parte da identidade do texto, fazendo com que um dos elementos da tríade autobiográfica seja considerado um diferencial no texto, descartando assim a possibilidade de se igualar ao romance. Se um dos elementos da tríade não se fizer presente, teremos outro gênero ou subgênero, mas não uma autobiografia.

Portanto, Lejeune afirma que o leitor é responsável pela comprovação e confirmação da existência do pacto, ou seja, a identidade do pacto é firmada pelo próprio leitor, que faz seu papel de ler e assim encontrar pontos semelhantes ou não e,

depois disso, buscar as diferenças. Ele, no entanto, investiga o contrato entre os elementos da tríade autobiográfica na tentativa de encontrar determinadas “brechas” que possam ser questionadas. Esses questionamentos dependerão da possível identidade entre autor e personagem, sendo um dos elementos básicos do pacto, que pode ser estabelecido de duas maneiras, como se verá em seguida.

Dessa forma, percebe-se a identidade como um ponto chave da autobiografia. Segundo o francês, esse aspecto identitário pode se apresentar das seguintes maneiras no texto: implicitamente; ou de modo patente. O primeiro se subdivide em dois: no uso de palavras ou frases que objetivam marcar a primeira pessoa, remetendo assim ao nome do autor; já a segunda subdivisão se caracteriza pela posição que o autor assume para o leitor, em outras palavras, “existe o ‘compromisso’, assumido pelo autor diante do leitor, numa ‘seção inicial do texto’ (uma Apresentação, um Prefácio), de que o narrador se comporte como se fosse um autor...” (BUNGART NETO, 2012, p. 167). O segundo elemento, “de modo patente”, que poderá estabelecer a identidade no texto, refere-se ao nome com o qual o personagem se apresenta ao longo da narrativa, que deve coincidir com o nome do autor na capa.

Apesar da demora do reconhecimento da autenticidade literária dos gêneros memorialísticos, bem como a não aceitação da ideia de autobiografia, logo após sua categorização Philippe Lejeune insistiu no reconhecimento e aceitação do gênero, bem como aprimorou seus estudos, ajudando a organizar concursos de autobiografia que passaram a ser comuns na Europa. Os concursos excluía alguns textos, inclusive os escritos em terceira pessoa, que não se encaixavam na ideia de autobiografia, tais como prosa, poemas, romances, dentre outros; e exigiam textos autobiográficos inéditos, que eram expostos ao público e, logo depois, arquivados.

Por outro lado, a socióloga argentina Leonor Arfuch tomou como ponto de partida para suas discussões o que Lejeune chama de “espaço biográfico”, que se caracteriza pelo “lugar-comum” desse debate sobre a veracidade dos gêneros memorialísticos. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea* é também o título de sua tese de Doutorado em Sociologia e da tradução brasileira de sua obra, publicada em 2010. As memórias, enquanto gênero literário, são compostas por vários subgêneros que formam um leque de escritas, sejam autobiografias, diários, testemunhos, confissões, registros e vários outros, ambos possuindo semelhanças, porém, cada um possuindo um diferencial em relação aos demais, mesmo que seja mínimo, o que forma a essência exclusiva de cada subgênero.

Dentro desse campo vasto que o espaço biográfico abrange, Arfuch tem como foco discutir a autobiografia. A escrita autobiográfica, bem como outros subgêneros memorialísticos, se fez importante também em determinadas épocas, ao mesmo tempo em que também eram escritas de maneira “clandestina”, como por exemplo, no período da ditadura militar, em que determinados tipos de escrita testemunhal eram censuradas. Dessa forma, os sobreviventes não eram autorizados a publicar determinados relatos, contudo, mesmo censurados, textos autobiográficos e ficcionais eram produzidos, tendo sido autorizados para publicação, em muitos casos, somente décadas depois¹¹. Além desse tipo de escrita se fazer presente no período ditatorial, ela também foi importante para os estudos da crítica feminista. Sendo privilegiada por ser usada para mostrar a história vivida pelas mulheres, por vezes como forma de denúncia e/ resistência.

Todavia, mesmo com a repercussão e fortes argumentos da teoria de Lejeune sobre a autobiografia, Arfuch discorda parcialmente de seu pensamento:

É diante da manifesta impossibilidade de ancoragem factual, “verificável”, do enunciador, que Lejeune, consciente de enfrentar um dilema filosófico que atravessa a história do autobiográfico, propõe a ideia do *pacto autobiográfico* entre autor e leitor, desligando assim crença e verdade: “Pacto (contrato) de identidade selado pelo nome próprio”. (...) Tornando, assim, o leitor depositário da responsabilidade da crença, atestada a pouco confiável inscrição do “eu” por esse “nome próprio”, podemos nos fazer ainda outras perguntas: quão “real” será a pessoa do autobiógrafo em seu texto? Até que ponto pode se falar de “identidade” entre autor, narrador e personagem? Qual é a “referencialidade” compartilhada, supostamente, tanto pela autobiografia quanto pela biografia? (ARFUCH, 2010, p. 53; grifo da autora).

O motivo da crítica de Arfuch se dá diante da afirmação do teórico francês de o pacto autobiográfico ser totalmente restrito à escrita em primeira pessoa e ao compromisso de veracidade, sem considerar que, muitas vezes, o tempo é responsável por “apagar” certos momentos de nossa memória, certamente causando uma “ruptura” entre as experiências vividas e o fato narrado. Sendo assim, os textos autobiográficos são responsáveis por expressar algumas experiências vividas, mas não de reproduzi-las fielmente.

À vista disso, nem tudo que é escrito, mesmo de modo “autobiográfico”, pode ser considerado “verídico”, certamente as histórias narradas pela autobiografia derivam

¹¹ Não apenas textos autobiográficos eram censurados durante o período do regime militar brasileiro, sobretudo entre 1968 (ano do decreto do AI-5) e 1975. Romances como *Quarup*, de Antonio Callado, e *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão, permaneceram muitos anos proibidos, até que fossem finalmente publicados.

da memória seletiva de um indivíduo ou de fatos da personalidade do autor. Assim, há muito de invenção nessa escrita, pois nem sempre a memória é capaz de guardar em detalhes o que foi vivido por alguém, assim como afirma Candau, quando admite que a “(...) memória é uma reconstrução continuamente atualizada do passado, mais do que uma reconstituição fiel do mesmo” (2016, p. 9). Desse modo, “a memória, ao mesmo tempo que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2016, p. 16), isto é, a memória e a identidade caminham juntas, para que uma história autobiográfica (ou não) seja produzida.

A memória, segundo Joël Candau, quando restitui a si própria, também reconstitui e fortalece a identidade. Esta, por sua vez, é responsável pela “capacidade que cada um tem de permanecer consciente de sua vida através das mudanças, crises e rupturas” (CANDAU, 2016, p. 16), o que mostra, mais uma vez, que memória e identidade não se dissociam, pelo contrário, estão interligadas.

Como todo tipo de estudo apresenta evoluções, pesquisas vão sendo feitas para que se aprimore cada vez mais determinados enfoques, não tendo sido diferente em relação à autobiografia. Após anos insistindo sobre sua incontestável, mas limitada, definição do gênero, Lejeune admitiu que os escritos autobiográficos não seriam, necessariamente, sempre veiculados em prosa, podendo haver espaço para outros gêneros, como por exemplo, a poesia. Anos depois, ele próprio critica algumas de suas definições iniciais sobre autobiografia. No terceiro subitem da primeira parte do livro, intitulado “O pacto autobiográfico, 25 anos depois” (datado de outubro de 2001), Lejeune retifica algumas afirmações feitas no subitem anterior, intitulado “O pacto autobiográfico (bis)”, caracterizado por dar andamento àquilo que o pesquisador afirmara no pacto original, de 1975. O teórico afirma, então, que algumas de suas definições se mostravam “normativas demais” (LEJEUNE, 2014, p. 94), por isso fazia sentido sim passar por uma revisão de conceitos, sobretudo a ideia de “autobiografia pura”.

Além disso, a autobiografia, após seu reconhecimento, e apesar de sua trajetória de críticas e questionamentos aos quais toda teoria está sujeita a enfrentar, também serviu de embasamento e inspiração para que outros gêneros fossem criados, como, por exemplo, a autoficção, que se originou de elementos autobiográficos compostos pela “casa vazia” no quadro que Lejeune criara e que deu margem a que Doubrovsky “ocupasse” o espaço vazio, sugerindo a possibilidade de existir uma narrativa ficcional que utilizasse o mesmo nome de seu autor para designar o personagem principal de

determinada obra. Para Lejeune, na lacuna deixada, não existiria um tipo de narrativa que pudesse ter um narrador em terceira pessoa e falar de si mesmo, ou seja, o texto não seria capaz de abranger a combinação de efeitos do pacto romanesco (que tem por natureza os efeitos de ficção) e simultaneamente empregar o nome do autor (deixando vestígios factuais na escrita). De acordo com a tese do teórico francês, isso somente seria possível tendo-se um narrador de primeira pessoa. A proposta, feita por Doubrovsky, de provar que é sim factível ocupar a “casa cega”, foi posteriormente reconhecida por Philippe Lejeune: “Esse quadro teve a sorte de cair nas mãos e inspirar um romancista (que também é professor universitário), Serge Doubrovsky, que decidiu preencher uma das casas vazias, combinando o pacto romanesco e o emprego do próprio nome” (LEJEUNE, 2014, p. 68-69).

Essas propostas novas nos fazem perceber que a escrita, seja autobiográfica ou não, vai muito além de verificar a semelhança, no caso da autobiografia, entre autor e personagem, assimilando e incorporando novas técnicas de redação, estilo e estrutura literária.

2.2. As interfaces das teorias autoficcionais

O termo “autoficção” foi criado por Serge Doubrovsky em 1977, e aparece na contracapa de sua narrativa *Fils*. De acordo com ele, a prática autoficcional se caracteriza por se tratar de uma “(...) ficção de acontecimentos e de fatos estritamente reais” (DOUBROVSKY, 2014, p. 120). Essa definição foi reproduzida no dicionário francês Robert Culturel e se faz importante para situarmos o terreno híbrido onde se dá essa nova prática. Doubrovsky pode ser considerado o inventor da palavra, mas não do sentido do termo, uma vez que outros escritores anteriores a ele já adotavam a escrita autoficcional, embora não com essa nomenclatura.

A criação da palavra se deu através do estudo, de Doubrovsky, da “metáfora da casa cega”, presente no quadro elaborado por Philippe Lejeune em seu pacto autobiográfico original. O quadro possui algumas combinações e efeitos que procuravam estabelecer diferenciações, ausências ou analogias entre personagem e autor, nomes e identidades. Também é importante determinar por meio de qual pacto a narrativa é selada (“autobiográfico”, “romanesco” ou “pacto ausente”). Em meio a essas combinações, o autor do quadro deixa duas lacunas em branco, assim, após alguns

estudos, Doubrovsky vem a preencher com a autoficção o espaço deixado vazio na caracterização inicial de Lejeune. Para Doubrovsky, o espaço ocupado pela autoficção completa justamente a linha ausente da primeira combinação do quadro, entre o chamado pacto romanesco e o nome do personagem situado na coluna equivalente ao nome do autor.

Em um ensaio intitulado “O último eu”, incluído na coletânea organizada por Noronha (2014), o criador da expressão *autoficção* assegura que aspectos autobiográficos poderão sim fazer parte de um romance, pois, como já exposto no subitem anterior, as lembranças apresentam lapsos e estão fadadas ao esquecimento, abrindo espaço para que seja feita uma mescla entre ficção e fato e desmistificando a ideia de gênero puro. Dessa forma, ele afirma que “Toda autobiografia, qualquer que seja sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122). A partir desse pensamento, Doubrovsky complementa o quadro de Lejeune e o termo “autoficção” surge a partir daí.

Doubrovsky decide então comunicar sua “descoberta” ao próprio Lejeune, enviando-lhe uma carta em novembro de 1977. Alguns trechos da carta estão transcritos no “Ato II” do ensaio de Lejeune, intitulado “Autoficções & cia: peça em cinco atos”, e também veiculado na coletânea organizada por Jovita Noronha:

Lembro-me que, ao ler seu estudo na revista *Poétique*, marquei aquele trecho... estava então em plena redação e aquilo me dizia respeito, me atingiu em cheio. Mesmo agora, ainda não estou certo do estatuto teórico de meu empreendimento, não me cabe decidir, mas fiquei com muita vontade de preencher aquela “casa” que sua análise deixara vazia, e foi um verdadeiro desejo que subitamente ligou seu texto crítico e o que eu estava escrevendo senão às cegas, pelo menos na penumbra (DOUBROVSKY *apud* LEJEUNE, 2014, p. 22-23).

Dessa maneira, Lejeune mostra os efeitos e combinações de seu quadro e admite ser falha a metáfora da “casa cega”, por ele não ter cogitado uma combinação entre o pacto romanesco e o próprio nome do autor, da forma como posteriormente Doubrovsky aponta na contracapa de seu livro *Fils*. Lejeune, portanto, humildemente, reconheceu que há lacunas no primeiro pacto proposto, assim como vimos no subitem anterior, tendo atualizado sua teoria e admitindo que ela podia ser refeita ou melhorada, aceitando assim a contribuição de Doubrovsky.

Após a criação do termo, a prática passou a ser mais comumente utilizada, apesar de alguns resenhistas, segundo o escritor, logo no início, terem usado a expressão com “luvas de pelica” (DOUBROVSKY, 2014, p. 112), isto é, cuidadosamente, como

se fosse um terreno incerto a pisar, algo ainda frágil, posto que a prática alcançou espaço e legitimidade somente aos poucos, referindo-se inicialmente à situação na qual o personagem principal de uma obra possui o mesmo nome que o autor, De acordo com o próprio criador da expressão, “Em *Fils*, meu nome surge pouco a pouco, sob a forma de iniciais gravadas em uma pasta, J. S. D., depois na *mise en abyme* de meus dois nomes, *Julien-Serge*, enfim pela maneira como me chamam, *Professor Doubrovsky* (...)” (DOUBROVSKY, 2014, p. 114; grifos do autor). Ainda segundo o escritor:

As letras de meu nome não são fornecidas em meu texto logo de início apenas com o intuito de insistir na questão da autoficção, e provocar o leitor. Mais profundamente, essas letras debulhadas separadamente representam o não pertencimento do sujeito à sociedade em que vive e na qual seu nome é difícil de se pronunciar e memorizar. As letras despedaçadas ilustram também o despedaçamento irremediável do referido sujeito literalmente in-coerente (...) (DOUBROVSKY, 2014, p. 117-118).

No entanto, conforme os estudos sobre a prática foram evoluindo, percebeu-se outros pontos que poderiam ser caracterizados como autoficcionais, não ficando a autoficção restrita ao fato de em uma narrativa autoficcional os nomes do autor e do personagem principal serem os mesmos, mas também a outras características que permitem ao leitor inferir tratar-se de uma obra híbrida na qual a matéria é autobiográfica e a abordagem, ficcional. Lecarme, por exemplo, afirma que

(...) a ausência do termo “romance”, na capa ou na folha de rosto, aliada à sugestão do imaginário ou do fictício na quarta capa, constitui, sim, um sinal característico da autoficção (...). O sobrenome do autor é citado ou comentado, ou então as alusões aos livros “do mesmo autor” reintroduzem sua identidade nominal, literária ou social, ou então o narrador utiliza o nome verdadeiro de seu pai, ou ainda mantém nomes de pessoas totalmente esquecidas (...) (LECARME, 2014, p. 87-88).

Com a expansão da prática autoficcional, o termo, segundo Noronha (2014, p. 7), tornou-se dicionarizado na França (Dicionários *Larousse* e *Robert*, por exemplo) e, passou a não se restringir mais à literatura, mas também a outras artes, bem como se expandiu para outras esferas, a saber: para caracterizar “(...) os escritores que se apropriam do termo para definir suas próprias obras” (NORONHA, 2014, p. 8); no mundo acadêmico, para embasar uma “categoria conceitual” utilizada em “teses, dissertações e artigos” (idem); além do termo perpassar pela esfera da mídia especializada, sendo utilizado em entrevistas e resenhas (idem).

Com isso, vários estudiosos passaram a estudar a autoficção, alguns endossando a definição original, já outros discordando e criando suas próprias definições, de qualquer modo contribuindo para que as escritas autoficcionais tivessem finalmente seu lugar reconhecido na literatura contemporânea. Além de Lejeune e Doubrovsky, vários outros pesquisadores, como por exemplo, Jean-Louis Jeannelle, Philippe Gasparini, Jacques Lecarme, Philippe Vilain e Vincent Colonna decidiram aprofundar os aspectos teóricos e críticos relacionados ao gênero. Sobretudo, Vincent Colonna acabou se destacando devido ao fato de ter sido o primeiro a defender uma tese de Doutorado sobre a prática, tendo sido orientado pelo grande teórico francês Gérard Genette. O trecho a seguir mostra como Lejeune considera positivo o amplo estudo de Colonna e afirma que nele o pesquisador:

(...) retoma a partir da origem o problema levantado pela casa cega. No que tange ao nome próprio, nenhum problema. No que tange à ficção, ele dá à palavra, com muita legitimidade, um sentido completo e amplo abrangendo tanto o ficcional (a forma literária) quanto o fictício (a invenção mesma do conteúdo). O mais perturbador é que ele reutiliza, com uma nova definição, a palavra inventada por Doubrovsky. (...) A investigação de Colonna se estende à literatura mundial e ao passado mais longínquo para mostrar a evidência de uma prática insuspeitada pelos leitores (LEJEUNE, 2014, p. 25-26).

Dessa forma, o estudioso contribuiu para a discussão teórica da autoficção na universidade, sobretudo através das tipologias por ele criadas. Para Lecarme, Colonna, ao tratar da autoficção, “(...) dá ênfase à *invenção* de uma personalidade e de uma existência, isto é, a um tipo de ficcionalização da própria substância da experiência vivida” (LECARME, 2014, p. 69; grifo do autor). Desde então, os estudos teóricos de autoficção começaram a ser aplicados em dissertações e teses universitárias, tendo se legitimado no ano de 1992 e expandindo ainda mais as escritas do gênero, seja com o sentido mais estrito, dado por Doubrovsky, ou mais amplo, como defende Colonna.

As escritas autoficcionais acabaram legitimando a própria existência e tornaram sua repercussão cada vez mais frequente, primeiramente na França e, em seguida, no restante da Europa e, por fim, na América, conforme veremos, a seguir, também o caso do Brasil. Percebe-se, portanto, que a prática autoficcional não se restringe à atitude de simplesmente manter o nome verdadeiro de tal escritor como sendo o do narrador ou do protagonista da narrativa, nem tão somente de uma simples procura de aspectos do “eu”, mas sim à busca de tantas outras características presentes em cada obra e que possam supostamente ter alguma analogia com a vida real do autor, conforme veremos no

capítulo 3, ao analisarmos a narrativa *O professor*, de Cristovão Tezza. A palavra é considerada um “catalisador” capaz de modificar e expandir os estudos sobre as escritas de si, sobre a literatura e seus novos gêneros.

Como supracitado, os estudos autoficcionais tiveram início e se sobressaíram na Europa, chegando também ao Brasil. Mesmo que tardiamente, alguns críticos demonstraram interesse pela teoria, como por exemplo, Leyla Perrone-Moisés, no capítulo “A autoficção e os limites do eu”, em que mostra uma sutil distinção entre a nova prática e os demais gêneros que fazem parte das escritas do eu:

Não eram diários, porque não registravam os acontecimentos dia a dia, em ordem cronológica. Não eram autobiografia, porque não narravam a vida inteira do autor, mas apenas alguns momentos desta. Não eram confissões, porque não tinham nenhum objetivo de autojustificação e nenhum caráter purgativo (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 204).

Nota-se, assim, que cada tipo de escrita vinculada às chamadas escritas de si ou do eu, ao mesmo tempo em que caminham lado a lado, possuem uma pequena e importante característica que os diferenciam. A autoficção, no entanto, se diferencia dos gêneros citados acima, mas permeia essa linha tênue entre o que é ficcional e o que é fato.

Rildo Cosson, em seu texto intitulado “Narrativa ficcional/Narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas”¹², aborda questões pertinentes à relação entre literatura ficcional e os fatos acontecidos em um meio social, ou seja, acontecimentos presentes na vida cotidiana do autor (fatos reais).

Para exemplificar a discussão, o crítico ilustra a atuação de dois professores que tentam expor a natureza do discurso ficcional em relação a outros tipos de discurso. Nessa perspectiva, com o intuito geral de fazer a turma de alunos distinguir um discurso de outro, ambos apresentam dois gêneros distintos: um professor preparou uma reportagem e um poema narrativo, cujo objetivo era mostrar como a literatura pode abordar diferentes linguagens, já o outro escolheu uma crônica e um conto a fim de “demonstrar o uso de figuras, a expressividade e [que] tudo aquilo que normalmente é associado ao discurso literário pode ser igualmente encontrado no discurso jornalístico” (COSSON, 2001, p. 21). Certamente, é possível perceber que os dois professores, por meio da apresentação dos gêneros, tentam esclarecer o contraste entre os tipos de

¹² Capítulo presente na obra *Literatura comparada: interfaces e transições* (2001), coordenada por Paulo Sérgio Nolasco dos Santos.

discurso e, assim, determinar o que os une e o que separa as narrativas ficcionais das factuais.

Através da metáfora de Cosson e de sua discussão inicial, pode-se afirmar que não há uma fronteira entre as duas narrativas (factual e ficcional), ambas andam juntas, sendo assim, nem uma nem outra se apresenta de maneira transparente, podendo ser construída culturalmente, através da linguagem, dos fatos, de experiências vividas ou de memórias. Tais exemplos podem afirmar a “quebra de fronteira” existente no meio das narrativas: “(...) assim como as narrativas ficcionais, as narrativas factuais não passam de interpretações e como tais têm o mesmo valor em relação à realidade que assumem representar” (COSSON, 2001, p. 24).

No entanto, o crítico admite que existe uma fronteira entre as narrativas, mas que, talvez, o conceito da palavra fronteira deva ser repensado quando se trata de narrativas. Isto é, deve-se redefinir o conceito e passar a olhá-lo como um espaço de contato, um lugar de busca da identidade e não como uma barreira ou separação; em outras palavras, Earl Miner, citado por Cosson, afirma que “é possível distinguir fato e ficção, mas é difícil encontrar uma obra literária que seja puramente factual ou ficcional” (MINER *apud* COSSON, 2001, p. 23).

Ainda de acordo com Rildo Cosson, a distinção entre fato e ficção é uma linha tênue. Podemos, portanto, a partir disso, deduzir que a autoficção é um exemplo da mescla dos dois tipos de narrativa, linha tênue e híbrida que depende da interpretação do leitor para que se distinga o que pode ser factual ou ficcional. Tal mescla explica e justifica, por exemplo, porque Doubrovsky credita à autoficção o expediente de confiar-se “(...) a linguagem de uma aventura à aventura da linguagem” (*apud* GASPARINI, 2014, p. 186).

Com isso, percebe-se que a autoficção abre um leque de inúmeras possibilidades de definições, descrições e discussões entre os diversos teóricos que a abordam, embora alguns pesquisadores afirmem que os textos autoficcionais estão um tanto distantes de apresentar um pacto referencial (ponto de partida / fonte para provar que o fato narrado é verdadeiro), diferentemente, sobretudo, da biografia, que deve necessariamente ser fiel à referencialidade da personalidade biografada.

No primeiro ensaio presente na coletânea organizada por Jovita Noronha, “Autoficções & Cia.: Peça em cinco atos”, Philippe Lejeune apresenta, em um congresso realizado em 1990, um percurso histórico, subdividido em cinco itens que, metaforicamente, equivalem a cinco diferentes momentos da transição do conceito de

autobiografia para o de autoficção, como se fossem cinco atos de uma peça de teatro. No primeiro ato, datado de 1973, o francês traz à tona a discussão em torno de seu pacto autobiográfico original para introduzir a metáfora da casa cega. No segundo ato, de 1977, Lejeune reconhece a brilhante descoberta de Doubrovsky de ter conseguido preencher a lacuna de seu quadro, admitindo ter falhado em alguns quesitos, como já comentado anteriormente. No terceiro ato, associado ao ano de 1984, é mencionado o nome de Jacques Lecarme como responsável por afirmar que a casa vazia existente no quadro não estava tão vazia e que há tempos já existiam textos com características autoficcionalis. O quarto ato (1989) se caracteriza pela discussão em torno da tese de doutorado de Vincent Colonna, na qual o pesquisador estuda a autoficção do ponto de vista diacrônico e desenvolve tipologias tais como: fantástica; biográfica; especular; e intrusiva (autoral). Por fim, o quinto e último ato projeta os anos de 1991 e 1992, remetendo ao próprio congresso em que Lejeune apresenta uma retrospectiva histórica da trajetória do conceito, e comentando a ideia de Serge Doubrovsky de organizar um colóquio sobre autoficção, que viria realmente a ocorrer em novembro de 1992 na cidade francesa de Nanterre¹³.

A tese de Colonna, abordada no Ato IV do texto de Lejeune, é sintetizada no capítulo “Tipologia da autoficção”, presente na coletânea de Noronha. De forma didática e descritiva, Colonna resume o que acredita ser os diferentes tipos de autoficção.

O primeiro tipo, a autoficção “fantástica”, se caracteriza como tendo o “escritor no centro do texto” (COLONNA, 2014, p. 39), exibindo elementos ficcionais nos quais não passa pela cabeça do leitor associar o personagem à imagem de seu autor. Através da fantasia ficcional, cria-se uma distância do real a fim de que o leitor não reconheça e nem associe o personagem à imagem do autor.

Já a segunda tipologia, nomeada como “biográfica”, “(...) fabula sua existência a partir de dados reais” (2014, p. 44), permanecendo “mais próxima da verossimilhança”, constructo no qual o narrador atribui uma verdade subjetiva ao escrito (seja por meio de nomes ou sobrenomes verdadeiros que se misturam com nomes fictícios), sendo ele próprio o responsável por modelar a imagem de um personagem utilizando o recurso da liberdade de criação que a literatura permite (2014, p. 45). Nessa tipologia, os vestígios

¹³ A conferência de Lejeune ocorreu em 1990 mas seu texto somente foi publicado em 1993, ocasião em que o criador do “pacto autobiográfico” pôde incluir comentários a respeito do colóquio realizado dois anos após sua apresentação de 1990.

autobiográficos são mais “visíveis”, diferentemente da tipologia anterior, que prioriza os efeitos fantasiosos para distanciar qualquer tipo de assimilação feita pelo leitor. A autoficção biográfica faz com que se compreenda que alguns fatos narrados podem ser comprovados, assim como o próprio nome já indica (“biográfica”), porém, permite também que os efeitos ficcionais sejam abrangidos pela narrativa a fim de se mesclar com os fatos. Dessa maneira, segundo Colonna, o autor pode esculpir sua imagem ao se “apropriar” de elementos e efeitos literários.

A autobiografia “especular”, terceira tipologia definida por Colonna, é caracterizada pela “metáfora do espelho”, onde a presença do autor se reflete no personagem, ou quando um livro se reflete em um outro texto, como uma espécie de metalinguagem. Nos casos em que o nome do autor do livro, presente na capa, reflete-se no nome do personagem da narrativa, esta também pode ser rotulada como “autoficção especular”, devido ao fato de reproduzir um efeito de reflexo, ou seja, ocorre a chamada “duplicação” típica da imagem produzida por um espelho.

Por último, a autoficção intrusiva (autoral), na qual o autor se posiciona de maneira diferente dos demais tipos de ficção elencados pelo teórico, isto é, quem escreve a história é um “narrador-autor” e não um narrador-personagem, aquele que, de maneira intrusiva, é quem irá comentar ou contar os fatos acontecidos na narrativa. Sendo assim, o autor tem autonomia para usar os artifícios da ficção, uma vez que “A função narrativa lhe dá a liberdade de enriquecer seu papel de contador, de modular sua atitude com relação à história contada, por alusões, comentários, à expressão da sua verve, para se construir como “herói extra” (COLONNA, 2014, p. 65).

As tipologias desenvolvidas por Vincent Colonna se mostraram de grande importância para os estudos autoficcionais, tornando perceptível ao leitor o quanto o gênero evoluiu e o quão vasto se tornou o campo da autoficção, conforme o ângulo diverso do olhar de cada teórico. Colonna discorda da definição de Doubrovsky, considerando-a limitada a “uma simples variante do ‘romance autobiográfico’ ” (2014, p. 133), e defende uma autoficção mais imaginária, que explore os inúmeros recursos da literatura ficcional.

Para além disso, Jean-Louis Jeannelle afirma, a partir de considerações de Roland Barthes, que a autoficção é “uma aventura teórica” (2014, p. 127) cuja história se compõe de “três fatores essenciais que são a teoria, a polêmica e o prazer (...)” (JEANELLE, 2014, p. 127). Subentende-se que o primeiro fator se deve à descoberta e disseminação do termo que, como vimos, passou a fazer parte do universo teórico da

crítica e dos estudos acadêmicos a partir da tese de Vincent Colonna, mesmo havendo opiniões contrárias, que procuraram complementar e/ou propor novas alternativas para o uso da expressão “autoficção”.

A partir disso, é natural que polêmicas sejam geradas e acabem servindo, muitas vezes, para que determinada teoria seja cada vez mais aprimorada. Por outro lado, mesmo contestada, sempre haverá leitores que conseguirão desfrutar de uma escrita desafiadora, capaz de misturar ficção e fato, sem a preocupação de acreditar que todos os fatos relatados na narrativa sejam reais, o que acaba dando espaço a um tipo de literatura livre das amarras da teoria dos “gêneros puros”, essência de toda criação artística independente. Do mesmo modo, o autor provavelmente tem prazer em produzir um texto sem rígidas preocupações formais quanto ao gênero, deleitando-se, assim como o leitor, com aquilo que Barthes chamou de “o prazo do texto”, isto é, da fluidez de sua leitura.

Em seu ensaio, Jeannelle também aponta quatro grandes marcos da autoficção. O primeiro, também presente em um dos atos nomeados por Lejeune, se refere à tese de Doutorado defendida por Colonna em 1989, englobando as tipologias da autoficção criadas pelo teórico, como já supracitado anteriormente, essenciais para o estudo da prática autoficcional. O segundo marco pode ser considerado uma consequência do primeiro, pois se caracteriza pela afirmação e consolidação das narrativas autofissionais no conjunto da literatura contemporânea. Já o terceiro marco traz à tona discussões sobre a ficção nos romances, em que Philippe Forest critica alguns pontos a respeito das escritas de si, por supostamente serem descritos acontecimentos “reais” do próprio indivíduo e cujo olhar, em tese, remete somente para si: “A seus olhos, toda narrativa de si pertence ao terreno da ficção” (JEANNELLE, 2014, p. 138). Citando Forest:

Distinguirei “ego literatura”, “autoficção” e “Romance do Eu” como três estases nesse processo de despersonalização em favor do qual o real se faz ouvir sempre com mais força no seio da ficção. Nas modalidades menos reflexivas da ego-literatura, o Eu se apresenta como realidade (biográfica, psicológica, sociológica etc.) cujos testemunhos, documentos, narrativas de vida expressam a objetividade anterior a toda e qualquer modelagem pela escrita. Com a autoficção (pelo menos quando esta reúne verdadeiramente projeto autobiográfico e projeto romanesco), essa realidade do Eu se experimenta (ou se suspeita) como ficção. Mas é somente em certas obras que o jogo entre realidade e ficção ao invés de aprisionar a literatura no círculo do solipsismo narcísico, faz do Eu o suporte necessário de uma experiência da qual o sujeito se ausenta a fim de deixar o romance responder ao apelo exclusivo do impossível real (FOREST *apud* JEANNELLE, 2014, p. 138).

Nesse trecho, podemos perceber como o terceiro ponto se fez importante para os estudos acerca da autoficção, tanto que foi considerado um dos marcos do estudo. A principal importância se deve às discussões sobre a diferença de uma literatura mais racional e natural/real, chamada por Jeannelle de “ego-literatura”, em que “o Eu se apresenta como realidade” (p. 138), e a autoficção, que se define mediante ao Eu que “se experimenta (ou se suspeita) como ficção”.

Seguindo esse pensamento, sobre o fato de um autor escrever sobre si, por mais recursos plausíveis que ele utilize para mostrar que os fatos narrados aconteceram realmente, além de tentar provar a maneira pela qual quem escreve se faz presente na narrativa como personagem principal, ou seja, mesmo sendo um participante ativo dos atos da narrativa, ainda assim este será uma espécie de “simulacro de um personagem”. Por isso, nos escritos autoficcionais a ficção prevalece, e não é essencial provar se os fatos narrados são verídicos ou não, característica esta que faz da autoficção um gênero ambíguo e único.

Por fim, o quarto marco retoma discussões desde o conceito de autobiografia, desenvolvido por Lejeune, passando pela distinção dos demais gêneros, até a autoficção, conceituada por Doubrovsky, no que diz respeito às definições e à dúvida de Gasparini sobre o fato de a autoficção ser considerada ou não um gênero, ou apenas uma tendência da autobiografia. Além disso, as discussões desse último marco se amplificam e estabelecem alguns pontos de debate sobre a teoria da autoficção, bem como o campo híbrido e ambíguo no qual os textos autoficcionais se inserem; as definições de ficção e seu amplo mundo; a história literária, denominação genérica e a inserção da autoficção nas instâncias do discurso, responsável por tornar essa teoria um “catalisador”, no qual os responsáveis por essa expansão são os escritores, críticos e pesquisadores.

Contudo, por se tratar de um gênero bastante questionável, sujeito a críticas, inúmeras definições são criadas por diferentes teóricos. Entretanto, Doubrovsky, o próprio criador do termo, oscila entre duas acepções da autoficção. Uma mais ampla, capaz de expandir o conceito abrangendo e definindo diversas produções literárias, e outra mais limitada, “que definiria precisamente a singularidade de seu procedimento e de sua obra” (GASPARINI, 2014, p. 195).

É bastante raro, no campo das teorias, um teórico se dividir entre duas acepções opostas, como vimos acima; sendo assim, devido a essa indecisão de Doubrovsky, o conceito de autoficção acaba fugindo de seu controle e, conseqüentemente, a teoria se

divide em dois processos de conceituação: um definido pelo autor do livro *Fils* e outro pelos teóricos e pesquisadores que desenvolveram a expressão para lhe dar sentidos diferentes ou semelhantes, como forma de aprofundar a definição da autoficção, com o objetivo de ir além daquilo que foi proposto na contracapa do romance de Doubrovsky. Em síntese, a conceituação de autoficção é, não apenas polêmica, mas aberta a diversas considerações, a partir do ponto de vista teórico adotado, característica afim ao próprio processo de produção textual contemporânea.

CAPÍTULO 3

A ESCRITA DO EU: PROFESSORES EM CRISE NA NARRATIVA DE TEZZA

“(…) as palavras com as quais essa narrativa é escrita surgem por si mesmas, umas chamando as outras por consonância, proliferam segundo os acasos, os encontros, os choques, inventam até mesmo pouco a pouco a sua própria sintaxe, desconstruindo se necessário a sintaxe tradicional.

Declarei uma vez: ‘Não escrevo meus livros. Meus livros se escrevem através de mim’.”
(Serge Doubrovsky, 2014, p. 119)

O último e mais importante capítulo desta dissertação é dividido em duas partes e busca, ao abordar o *corpus* da pesquisa, trazer as discussões teóricas para a análise da narrativa.

O primeiro subitem destina-se a discutir o enredo de *O professor*. Essa parte apontará para a descrição de alguns detalhes do romance, que julgamos de grande importância para se compreender o personagem principal e caminhar com ele durante a leitura de uma narrativa contemporânea que tem como título sua própria profissão.

Posição almejada por muitos pesquisadores que pretendem seguir carreira acadêmica, em tese o professor Heliseu dispõe de grande prestígio, pois se trata de um docente universitário que, tendo chegado ao topo da carreira, receberá uma homenagem. No entanto, em sua vida pessoal Heliseu não obtém o mesmo sucesso, por isso não se sente realizado, pelo contrário, afetivamente é um sujeito descentrado, cheio de decepções, impactos e rupturas, como se verá melhor no primeiro item deste capítulo.

Em diversas partes da narrativa, Heliseu faz questão de lembrar alguns detalhes que foram responsáveis por “moldá-lo” enquanto indivíduo, bem como evocar sua relação com outras pessoas e os momentos em que começa a não se sentir mais um indivíduo atuante (tanto na carreira profissional quanto na convivência familiar), capaz de se reconhecer como pessoa útil à sociedade. De modo geral, o subitem 3.1 se resume à discussão do enredo e à interpretação de alguns dos principais fatos ocorridos na narrativa, além da observação do comportamento do protagonista Heliseu enquanto indivíduo.

O segundo subitem fomenta uma análise sobre os dois tipos de narrador presentes no romance e como se portam na narrativa, embasada pelas teorias do narrador pós-moderno, de Silviano Santiago, e do conceito de arquinarrador, de Ismael Ângelo Cintra. Os diferentes focos narrativos analisados chamam atenção no que se refere à estrutura da obra de Tezza e traz diversos questionamentos aos leitores e pesquisadores da área.

Já a terceira parte do capítulo é destinada à análise de aspectos autoficcionais presentes na obra *O professor*, retomando algumas teorias citadas no capítulo 2 e aplicando-as na interpretação do romance.

Além disso, as tipologias propostas por Vincent Colonna e comentadas no capítulo anterior, também estarão presentes na discussão desse subitem, ao tentarmos

relacioná-las com o romance *corpus* da pesquisa e encaixando-o possivelmente em um dos tipos de autoficção apontados pelo crítico francês. A tese de Colonna, na qual ele desenvolve as tipologias, teve grande impacto no meio acadêmico francês, em estudos de outros teóricos da área e em trabalhos de pesquisadores que têm a autoficção como tema principal de investigação.

Assim, será possível compreender também como alguns aspectos da vida do professor Heliseu, protagonista da narrativa, coincidem com algumas situações vivenciadas por Cristovão Tezza, autor da obra. Alguns dos fatos que evidenciam características semelhantes entre ambos só puderam ser confirmadas através da leitura de entrevistas que o escritor concedeu a revistas e *sites* especializados, mostrando como funciona seu processo de criação de personagens e a importância da prática da escrita para se encontrar como sujeito, bem como através de um livro publicado no ano de 2012, intitulado *O espírito da prosa*, em que o autor alterna o relato de sua formação como escritor, sua iniciação literária e gostos de leitura com a narração de episódios pessoais e familiares, como a morte prematura de seu pai, em acidente de motocicleta, quando ele ainda era criança, no interior de Santa Catarina.

3.1. A fragilidade e a vida fragmentada de Heliseu: principais aspectos da obra

“Nem eu, nem tu, nem ela, nem qualquer outra pessoa desta história poderia responder mais, tão certo é que o destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho. Eles chegam a seu tempo, até que o pano cai, apagam-se as luzes, e os espectadores vão dormir”.

(Machado de Assis, 1979, p. 127)

A narrativa *O professor* (2014) se inicia com Heliseu da Motta e Silva acordando de uma noite de sono aparentemente turbulenta, que, segundo o narrador, trazia-lhe a sensação de dormir “abraçado ao inimigo” (TEZZA, 2014, p. 7), no dia em que receberá uma homenagem na universidade em que fez carreira. Diante disso, o personagem tem dentro de si dois desejos: não ir ao evento, pois não havia preparado absolutamente nada para discursar; e passar a limpo sua vida. Através desse sentimento de querer entender o que realmente estava acontecendo e em busca de encontrar o real sentido de sua vida, o protagonista começa a evocar lembranças que marcaram suas vivências de alguma maneira, favorecendo o uso de um tempo considerado psicológico na diegese. Esse resgate da memória é mais conhecido como *flashback* e se apresenta em diversos momentos da narrativa. No decorrer do romance, há sempre efeitos como esse que são responsáveis pelo jogo de “vaivém” entre suas lembranças e o momento “atual” da vida do personagem principal (isto é, o “presente” da narrativa), em que, conforme ele afirma, “(...) é preciso organizar a memória ou jamais descobrirei o sentido da minha vida. O segredo está em algum momento que ficou para trás” (TEZZA, 2014, p. 89). Por isso, o personagem sente necessidade de recordar os principais fatos vividos, para melhor entender sua própria trajetória. Através desses dois fragmentos citados acima, podemos perceber que há uma alternância da voz narrativa em 3ª pessoa (que prevalece) e em 1ª pessoa, além da presença também do discurso indireto livre.

Vejamos como a narrativa começa:

Acordou de um sono difícil: sobre algo que parecia um leito, estava abraçado ao inimigo, que tentava aproximar os lábios dos seus. Não quis ser ríspido, entretanto, empurrá-lo para longe, como seria o óbvio, talvez agredi-lo com um soco; apenas desviou o rosto, dizendo algo que agora não conseguia mais ouvir, na claridade da manhã. Mas eram movimentos gentis, ele percebeu; tentava afastar-se dele com delicadeza, como quem desembarca de uma cama em que a mulher dorme e não deve ser acordada. O inimigo: sim, ele imagina que teve um, durante a vida inteira, e agora ele vinha assombrar até seus sonhos, com a sua proximidade pegajosa (TEZZA, 2014, p. 7).

Um detalhe importante é observar que o início de *O professor* remete à abertura do primeiro volume da obra *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, intitulado *No caminho de Swann* (edição brasileira: 1948). Na monumental obra do romancista francês, o início também se dá através da narração do despertar confuso do protagonista, em meio a recordações e *flashbacks* que dificultam o processo aparentemente simples de se levantar da cama pela manhã.

Heliseu é um professor universitário apaixonado pela área em que leciona, o ramo da Linguística Românica, sendo ele, no enredo da narrativa, especialista em Morfologia, Léxico e Sintaxe. O romance se passa em apenas um dia, mais precisamente, numa segunda-feira em que está prevista uma homenagem na qual receberá a “Medalha de mérito acadêmico” como forma de agradecimento aos anos dedicados à carreira acadêmica e à universidade. Apesar de não aparecer explicitamente a data, é possível deduzi-la, a partir de um fato mencionado ao longo da narrativa – enquanto toma o café da manhã, Heliseu folheia os jornais e se depara com a notícia da renúncia de Bento XVI ao Papado: “Na pequena felicidade que se instaurou em torno pela reordenação instantânea do mundo, Heliseu esticou a mão para o jornal como quem quer comentar o absurdo do dia, a renúncia do Papa, acho que é a primeira ou segunda vez na história do mundo (...)” (TEZZA, 2014, p. 95). O anúncio da renúncia do Papa ocorreu no dia 11 de fevereiro de 2013. Portanto, deduz-se que Heliseu lê a notícia no jornal do dia seguinte, 12 de fevereiro, data em que se passa a história narrada.

Se o despertar confuso de Heliseu evoca o início de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, o fato de a narrativa se passar ao longo de um único dia estabelece uma analogia com outra obra canônica do modernismo europeu: a obra *Ulisses*, de James Joyce¹⁴, considerado um dos grandes romances do século XX, e que também narra, através de *flashbacks*, acontecimentos vividos em um dia (16 de junho de 1904) na vida do personagem Leopold Bloom. Além da semelhança com esse detalhe do enredo de *Ulisses*, Tezza já havia utilizado o artifício em *O fotógrafo* (2004), narrativa cuja história também se passa em um único dia, nas ruas de Curitiba, mais precisamente na véspera do segundo turno da eleição presidencial, em outubro de 2002.

Assim como a obra lançada em 2004 tem um fator histórico que se faz presente e, por sua vez, apresenta alguma importância, em *O professor* o contexto também tem destaque. Em determinados momentos, a voz do narrador se funde com a do

¹⁴ O original, em inglês (*Ulysses*) foi lançado em dezembro de 1920. A primeira tradução brasileira, feita por Antônio Houaiss, foi publicada em 1983 pela Editora Abril Cultural.

protagonista e surgem alusões políticas, mais precisamente ao governo de Dilma Rousseff, contextualizando o período histórico e político da época. Dessa maneira, além de o escritor citar a renúncia do Papa, faz alguns comentários provocativos à “presidenta”, ironizando, como linguista, o uso do substantivo no feminino. Sendo assim, o leitor confirma que a narrativa se passa no primeiro mandato de Dilma (2011-2014), tornando tal alusão parte do pano de fundo da história e direcionando o leitor a uma linha temporal capaz de situá-lo no momento histórico em que a narrativa se passa, ou seja, fevereiro de 2013, durante o terceiro ano de mandato de seu primeiro governo.

Outro aspecto importante é a maneira como o protagonista assume sua posição política, fazendo questão de demonstrar, através do deboche de cunho linguístico e ideológico, sua insatisfação com a governante:

“(...) ela uma *presidenta*, que nome horroroso, alguém que só pela barbárie lexical que escolheu para ser chamada, pela dissonância riscante do *presidenta*, um som que dói no ouvido, alguém sem sensibilidade para a sonoridade da própria língua que fala, presa na arrogância travada de seu idioleto, só por isso testemunhava o seu curto limite, um bloco de anacolutos, e no entanto haveria de ser, milagrosa, anos depois, *à cabeça do pior governo brasileiro dos últimos 30 anos* (...) (TEZZA, 2014, p. 162-163; grifos do autor).

O protagonista de *O professor* é casado com Mônica que, segundo ele, “(...) sempre teve postura, uma mulher permanentemente de queixo erguido” (TEZZA, 2014, p. 25); uma bancária, com quem teve um filho chamado Eduardo. No decorrer da narrativa, percebe-se um afastamento gradual entre o casal, motivado pelas correrias do dia-a-dia, trabalho, amizades e o nascimento do filho. Depois de algum tempo, Mônica dedicava seu tempo vago à amiga Úrsula, uma professora de química que era sua companheira nas aulas de inglês. No mundo de Mônica, tudo era mais colorido e animado com a amiga ao seu lado, compartilhavam das mesmas aventuras e planejavam viagens juntas. Enquanto isso, na escola, o filho do casal sofria *bullying* e não apresentava um bom desempenho, consequência do que estava vivenciando em casa.

Da mesma maneira que Mônica dedicava seu tempo à amizade com Úrsula, Heliseu também tinha algumas prioridades que, por sinal, não eram sua esposa nem o filho, mas sim seu trabalho na área de Linguística e, principalmente, uma francesa chamada Thérèse, que ingressou no curso de Doutorado da universidade em que ele lecionava. Embora a linha de pesquisa da estudante fosse a Análise do Discurso, Thérèse, desejando ter o professor Heliseu como seu orientador, adapta seu projeto para a área de atuação de Heliseu. Assim, a francesa passou a pesquisar sobre as falas

brasileiras, uma sugestão do docente para incorporar as discussões da língua e demais temas que estariam ligados à sua linha de pesquisa. No decorrer do romance, os dois se tornam amantes.

Em uma de suas reflexões e lembranças, em que sempre se mesclam detalhes da vida acadêmica e recordações pessoais, o professor Heliseu descreve a orientanda:

Eu já disse que ela não era exatamente bela, assim, das transbordantes – era bonita de uma forma estrangeira, ou não conciliada, as linhas talvez retas demais; uma certa dureza de traços, o queixo fino de francesa e sempre ligeiramente arredio, a se livrar de um freio imaginário; o nariz afilado e misteriosamente vivo, como se ele ainda fosse para os humanos um elemento importante no reconhecimento dos valores do mundo, às vezes brevemente empenado, no esforço sutil de apreender o inapreensível. Os olhos – ah, os olhos, aquelas estrias multicores, *que me daes cõ vossa vista prazer e tam bem tormento*, como ele e ela recitava! (TEZZA, 2014, p. 102; grifos do autor).

Através dessa descrição, deduz-se que há algum “interesse extra” na relação entre orientador e orientanda. Considerando a insegurança de Heliseu no que diz respeito à sua família, bem como a falta de interesse mútuo entre o casal e a relação com seu filho que, como se verá adiante, era extremamente conturbada, o orientador se viu emocionalmente atraído pela francesa. No trecho acima, é possível perceber que, apesar de Thérèse não se encaixar no padrão imposto pela sociedade, de mulher “perfeita”, ele encontrava outras características que o atraíam, justificando o apego a três coisas: à sua imagem (por ser bonita de uma forma diferente, “estrangeira”); à possibilidade de uma partilha intelectual (interesse por línguas, trocas culturais etc); e à liberdade que sentia quando estava ao lado dela, livre para ser e fazer o que bem entendesse, ou seja, para o protagonista, Thérèse apareceu em sua vida para lhe proporcionar momentos importantes tanto em sua carreira profissional quanto em sua vida.

O protagonista, ainda segundo sua tentativa de encontrar o sentido da vida e ao rememorar os momentos vividos com a amante, descreve três motivos para justificar seu envolvimento com a francesa: “(...) um, porque eu estava *disponível*, o desejo da traição já vinha me tomando a alma há meses (...); Dois: o momento de fragilidade. (...) Três: Thérèse” (TEZZA, 2014, p. 134-135; grifo do autor).

A aventura romântica entre os dois personagens se estende ao longo da narrativa, seja em busca de encontrar o sentido da vida, seja para justificar os anseios vividos com a esposa e a fragilidade da relação. Os encontros do casal de amantes eram divertidos, muitas vezes se reuniam para discutir sobre a tese e, em outras, se viam para

satisfazerem seus desejos. O clima dos encontros era marcado pela presença de alguns sentidos, como o olfato, através do perfume Patchuli de Thérèse, evocado em várias lembranças de Heliseu, bem como o consumo de *cannabis sativa*, que lhes trazia um sentimento libertário e aventureiro, fazendo-se presente em diversos momentos em que os dois se encontravam: “Lábios tocando lábios, o aroma da *cannabis* como um vapor, a imensa sensação de liberdade, como nunca antes na vida, o verdadeiro filme *Easy Rider*, com 15 anos de atraso, o primeiro foi só um treino” (TEZZA, 2014, p. 171). A memória dos sentidos, sobretudo na evocação do perfume da amada, aparece uma vez mais, e é difícil não estabelecer, novamente, uma analogia entre algumas cenas de *O professor* e de *Em busca do tempo perdido*, sobretudo no famoso episódio do bolinho *Madeleine*, principal episódio envolvendo a memória involuntária do narrador (PROUST, 1948, p. 47).

A pretenciosa francesa tinha por objetivo seduzir Heliseu a fim de conseguir, com sua ajuda e orientação, o prêmio Santo Graal de Linguística, e Heliseu, em um de seus tantos momentos de fragilidade, apaixonou-se por Thérèse sem cogitar que havia outros interesses por trás da atitude da orientanda.

Assim, o protagonista, em busca de inspiração para a escrita do discurso de sua homenagem, refletindo sobre tudo o que já viveu, tem alguns pensamentos de quando a amante entrou em sua vida, o que ela pode ter causado e contribuído para sua decadência, reflete também sobre seus erros e acertos, buscando respostas para todos esses pensamentos: “Preciso voltar àquela quinta-feira para descobrir o segredo da divisão das águas, para saber, exatamente, senhores, quando começou a segunda parte da minha vida” (TEZZA, 2014, p. 103).

Além de rememorar sua relação com a amante, após exercer a profissão por quarenta anos, Heliseu também reflete sobre seu relacionamento com os colegas de departamento, visto que dedicou parte de sua vida à universidade em que trabalhava e onde, conseqüentemente, passou a maioria de seu tempo. Dessa forma, o professor tinha laços estreitos de amizade com alguns companheiros e não com outros. Em determinado momento da narrativa, o protagonista cita Meville, portador do Mal de Parkinson, ao qual Heliseu faz alusão por se encontrar sempre com as mãos trêmulas, da mesma forma que ele, este, porém, pelo fato de estar nervoso no grande dia, aproveitando para justificar a pouca troca de conversa com o amigo devido ao grande volume de trabalho cotidiano.

Heliseu também manteve contato com alguns colegas do curso de História, pois compartilhavam os mesmos corredores, bem como o chamado “café pedagógico” de todos os dias. Dentre eles, o colega João Veris é o mais mencionado na narrativa, sobretudo quando Heliseu menciona o período histórico das “Diretas Já”, em 1984, em que os temas de suas discussões durante os cafés se limitavam à situação da política brasileira e a uma suposta greve de professores universitários.

Segundo o protagonista, os assuntos do colega sempre desembocavam em uma conversa irônica sobre política e assuntos de cunho moral. Ainda que o professor de linguística deixasse claro o fato de não apreciar a política do nosso país, os colegas de trabalho insistiam em tratar de assuntos que envolvessem manifestações e greves estudantis. No trecho citado logo abaixo, percebe-se a opinião de Heliseu referente aos assuntos tratados pelo colega:

Ele saiu do café para o corredor porque estava na hora da aula, mas isso foi desculpa, lembrou-se bem – ele saiu para se livrar da presença pegajosa de João Veris, com suas verdades irônicas sobre tudo e todos, com seu moralismo de conveniência, *essa direita corrupta!*, com suas soluções mágicas de um Estado Perfeito que há de nos redimir a todos, o seu amor ao regulamento e a sua postura de soldado, senhores! A Universidade era seu habitat legítimo, que lhe caía nos ombros como um capote aconchegante. Nunca deu uma única aula que prestasse na vida (...) (TEZZA, 2014, p. 16-17; grifos do autor).

Por outro lado, as lembranças da vida pessoal de Heliseu também são evocadas, além de o filho Eduardo sofrer preconceito na escola e ter uma infância triste e solitária, pois era desprezado pelo pai, que destinava seu tempo à “doutoranda de cama e gabinete” (TEZZA, 2014, p. 202). Em determinada altura da narrativa, Heliseu fala do filho gay, que passou a desprezar devido a sua orientação sexual, mas há vestígios de que o protagonista nunca demonstrou carinho pelo filho, nem quando este era criança: “(...) um filho de 7 anos que eu não conseguia encaixar em lugar nenhum da minha vida, de resto lindo como um príncipe e mimado até o último fio de cabelo pela minha mulher (...)” (TEZZA, 2014, p. 115). Além de tudo, ainda havia uma certa implicância entre o casal devido ao fato de Mônica querer sempre proteger o filho. Seu nascimento foi a “gota d’água” para que Heliseu e Mônica começassem a se afastar um do outro e cada um tomar um rumo diferente.

(...) desde pequeno, assim que eu o pegava no colo, ele dava chutes na minha barriga e começava a chorar, mijava-se inteiro, até que eu o devolvesse à Mônica, quando, então, ele imediatamente caía num sono sorridente e celeste. Havia alguma coisa secreta nos separando, e eu

jamais consegui descobrir o que seria – e ele era tão brutalmente parecido comigo! (TEZZA, 2014, p. 56).

Após atingir a maioridade e percebendo que sua base familiar se encontrava desestabilizada, Dudu resolveu ir embora do Brasil, com destino aos Estados Unidos. O rapaz encontrou um namorado, alguém que lhe faria companhia e diminuiria o sentimento de solidão acumulado por muitos anos. Ele também sentia que o clima em sua casa não era dos melhores, que cada um resolveu viver para si e se aventurar conforme suas prioridades. Dudu também desconfiava do envolvimento de seu pai com a orientanda e passou a odiá-lo ainda mais.

Certo dia, Eduardo recebe um telefonema de seu pai, informando o falecimento da mãe. A morte de Mônica fez com que Heliseu refletisse um pouco sobre seu matrimônio e o deixasse cheio de arrependimento e de culpa. O falecimento da mulher, na narrativa, é um fato misterioso e ambíguo, no qual nem ao findar o romance podemos concluir o que de fato aconteceu, isto é, se sua queda fatal foi mesmo um acidente.

Ele mesmo ligou para a polícia, em soluços, depois de vomitar no chão, o labirinto fazendo-o girar com violência e vomitar uma golfada incontrolável que lhe arrancou a alma, *um homem fraco*, ele imaginou alguém dizer (...) já havia uma multidão lá embaixo, o que ele não viu porque jamais colocaria de novo a cabeça para fora daquela varanda. Reviu nitidamente o gesto vulgar de Mônica, arremessando a xícara e pires na mesa, a mão na cintura e a bunda arrebitada, bufante, dizendo-lhe o que disse, *você sempre foi um egoísta filho da puta desde o primeiro dia*, saindo da sala em direção à varandinha dos fundos, passagem para a área de serviço, *a casa das máquinas*, como ela uma vez brincou, no tempo em que brincavam; e a lembrança pesada entrou na memória tirando todo o resto da cabeça como uma escavadeira incansável, ficou só o terreno vazio cheio de gritos. (...) ela histérica, ele sufocado, *que ninguém ouça o que dizemos*, depois de dizer – o que eu gostaria de apagar da minha vida, senhores – *você destruiu a vida do nosso filho, sua...* – por que aquilo escapou? (...) – Nós discutimos, é verdade – ele confessou ao inspetor Maigret, que haveria de compreendê-lo (TEZZA, 2014, p. 232-233; grifos do autor).

Heliseu tenta organizar esse acontecimento em suas lembranças, mas acaba confundindo ainda mais o leitor, impedindo-nos de tirar certas conclusões. O filho acusa-o de ter contribuído para tal atrocidade, porém o próprio pai se encontra confuso, em choque e sem forças para se defender da acusação do rapaz. Nessa confusão de pensamentos, o protagonista deixa escapar em seu depoimento a briga que teve com a esposa pouco antes do acontecido, talvez a discussão do casal tenha contribuído para a suposta queda de Mônica, e isso faz com que Heliseu fique ainda mais confuso. O

vômito descrito logo no início do excerto, segundo o personagem principal, é “a resposta moral” (TEZZA, 2014, p. 184) que simboliza uma força expulsando o que há de ruim dentro de si, ou seja, foi o momento em que se escancarou um arrependimento em relação a algumas atitudes. O fragmento acima também mostra quão conflituosa era a relação do casal, escassa de respeito mútuo e que a existência do filho e sua orientação sexual faziam parte da temática das discussões.

No capítulo 1, transcrevemos um trecho em que Heliseu descreve o inspetor Maigret, responsável por investigar o caso do óbito de Mônica e o que aconteceu minutos antes de sua queda, quando esta aguava suas plantas. No trecho a seguir, podemos perceber como se deu o acontecido:

(...) faltava meio palmo, o pé esquerdo no banquinho, o direito tateante no ar, o regador de água no alto, de vaso em vaso, o braço esquerdo esticado para o alto como o contrapeso do acrobata, *uma figura leve, a blusa rosinha, a calça azul, senhores, um X entranhado no verde dos rosários contra a luz da rua, como uma treliça de plantas*, mas, de qualquer forma (...) ela cairia para dentro da varanda, talvez quebrasse a perna ou o braço, o que já seria um bom e justo castigo pela sua língua, e não para fora, se não tivesse tido a ideia estúpida de se agarrar nos fios do rosário, a flor venenosa, *Senecio rowleyanus*, o detalhe de que poupei o inspetor, o senhor sabe que planta é esta? – e enfim, o banquinho tombou e ela voou (TEZZA, 2014, p. 234; grifos do autor).

O desrespeito entre o casal se refletiu na relação entre pai e filho, Heliseu e Eduardo, que, até mesmo no velório, trocavam olhares de ódio. Aproveitando a ocasião, Dudu, no ápice da raiva, confessa que sabia, desde criança, sobre o romance do professor com a orientanda, também revela seu desprezo pelo Brasil e pelos seus habitantes que, à exceção da mãe, só lhe trouxeram tristeza e angústia. Heliseu sabia que o filho tinha um companheiro nos Estados Unidos, chamado Andrew, especialista na área de computação e aplicativos para celulares, mas nunca aceitou o fato de o filho ser casado com outro homem e se mostrou furioso pelo casal ter adotado uma criança.

O protagonista desprezava o filho e todos que o rodeavam, dedicando sua atenção praticamente exclusiva à orientanda Thérèse. Sendo assim, acreditava que a francesa tinha atração física por ele, porém, a mulher estava interessada somente em escrever sua tese de doutorado, publicar e ganhar algum prêmio com a pesquisa. Depois de cair em si, Heliseu se desestabilizou emocionalmente, não tinha mais o apoio da esposa nem do filho. Em sua casa, só havia dona Diva, uma personagem misteriosa, à qual o protagonista tinha receio de dirigir a palavra, pois tinha noção de que ela sabia tudo o que se passava na residência.

Depois de passar por muitas decepções e frustrações, Heliseu, ainda na tentativa de escrever seu discurso, chega à conclusão de que é um homem livre e decide ligar para o filho, minutos antes de ir para a homenagem e lhe dizer que irá morar nos Estados Unidos e cuidar da neta, já que tanto Eduardo quanto Andrew trabalhavam e precisariam de alguém para cuidar da menina. Com essa atitude, percebemos que o protagonista finalmente entendeu o real sentido da vida, que é preciso estar perto de quem o ama, dar valor às pequenas coisas, e perceber que o mundo não gira em torno de si, muito menos de sua ignorância e preconceitos.

Há um trecho em que o protagonista afirma que o próprio filho foi quem mencionou pela primeira vez a frase “o sentido da vida”, e que considera essa busca de sentido um “inimigo” de seu pensamento, algo que lhe acompanhou a vida toda e durante todo o dia da homenagem:

(...) foi meu filho, senhores, foi ele, naquele momento, que usou esta expressão ridícula, *o sentido da vida*, que eu ando martelando na cabeça como quem repete uma frase de almanaque, mas a culpa é dele, o meu filho é o inimigo do meu sonho, foi lá que ele disse com todas as letras e a voz baixa, *o que eu sempre quis foi dar um sentido à minha vida*, e ele estava encontrando esse sentido em sua nova vida, na fúria independente dos seus 20 anos, quando todos acham que vão mudar alguma coisa só por terem bons sentimentos e bons pensamentos e uma certeza estúpida na testa (...) (TEZZA, 2014, p. 162; grifos do autor)

Na citação acima, o professor Heliseu ainda estava com ódio do filho, mas é possível perceber que uma simples frase foi capaz de permanecer e de ecoar em sua mente, e, depois de muitas lembranças e arrependimentos, passou a fazer sentido e mudar a vida do protagonista para melhor. Ao final da narrativa, percebe-se que o discurso não foi totalmente escrito, mas sua iniciativa havia sido essencial e serviu como ponto de partida para que o professor se arrependesse e entendesse sua trajetória, tanto como professor universitário – e, assim, merecer a medalha – quanto em sua vida e crescimento pessoal, passando a fazer sentido a frase inicial do romance, quando o narrador se refere ao protagonista acordando de uma noite de sono turbulenta, como se estivesse “abraçado ao inimigo” (TEZZA, 2014, p. 7). O inimigo, de certa forma, seria o próprio filho, que repercutiu uma frase em sua mente e o fez refletir, demonstrando que, no final, Heliseu finalmente entendeu o sentido de sua vida. O fato de, em diversos trechos que reproduzem o pensamento de Heliseu, estar presente a expressão “senhores”, que ele utilizaria no discurso, demonstra que o professor ensaiou

mentalmente sua fala, mas não a transcreveu no papel, permanecendo no registro do “ensaio”.

O fato de o personagem principal finalmente se encontrar e reconhecer seus erros demonstra que, um sujeito anterior fragmentado, obtém, ao final, pelo menos em parte, o sentido de sua unidade. Conforme comentamos, de modo introdutório, no capítulo 1 da dissertação, o sociólogo Stuart Hall, que estudou e analisou o comportamento e as mudanças da noção de sujeito diante da modernidade, afirma que o sujeito moderno é um indivíduo fragmentado e apresenta rupturas cujas origens são inconscientes.

Aquelas pessoas que sustentam que as identidades modernas estão sendo fragmentadas argumentam que o que aconteceu à concepção do sujeito moderno, na modernidade tardia, não foi simplesmente sua desagregação, mas seu deslocamento. Elas descrevem esse deslocamento através de uma série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno (HALL, 2006, p. 34).

Em “Nascimento e morte do sujeito moderno”, segundo capítulo de *A identidade cultural na pós-modernidade* (2006, p. 23-46), o sociólogo atribui a fragmentação do sujeito moderno e o “descentramento final do sujeito cartesiano” (p. 34) a cinco fatores, a saber: o pensamento marxista (p. 34-36); a descoberta do inconsciente por Sigmund Freud (p. 36-40); o trabalho do linguista Ferdinand de Saussure (p. 40-41); os estudos de Michel Foucault (p. 41-43); e, finalmente, o impacto do feminismo (p. 43-46). Esses descentramentos causaram uma ruptura na noção uniforme de sujeito, isto é, questionaram a própria noção de sujeito e demonstraram o quanto este é fragmentado.

Pode-se facilmente perceber que o protagonista do romance *O professor é* bastante individualista – outra característica marcante do sujeito moderno – e passa por várias fases que vão deixando rupturas e o tornando um sujeito fragmentado, sobretudo nas relações familiares. Tal acontecimento é visível na narrativa como, por exemplo, em seu relacionamento com a esposa, certamente uma das causas do descentramento de Heliseu, bem como a não aceitação da orientação sexual do filho.

O processo de descoberta de identidade de Heliseu é repleto de rupturas, não apenas acadêmicas, estas metaforizadas pela relação conflituosa e hipócrita com alguns colegas de departamento, mas sobretudo familiares. Esse desajuste e dificuldade de conciliação é perceptível no momento em que Heliseu aceita Eduardo, tenta fazer as pazes e cogita se mudar para o país em que o filho reside, para ajudá-lo. A partir desses “sentimentos resolvidos”, através da busca de se encontrar como indivíduo, de descobrir

sua identidade, o protagonista parece realmente se resolver na narrativa. A tentativa de escrever seu discurso, por exemplo, pode ser interpretada como o início da busca de identidade do protagonista, pois, quando o personagem começa a escrever, lembra de todos os fatos ocorridos em sua vida, isto é, em meio à procura de um sentido de sua existência, mostra ser esta repleta de descentramentos. Com isso, percebe-se que a fase de deslocamentos do sujeito é passageira, mas fundamental e necessária para o pensamento identitário do indivíduo, assim como foi na vida de Heliseu, intensa, mas finalmente resolvida.

Quando Hall menciona Lacan, para explicar “sistemas simbólicos” que atuam na formação cultural e sexual da identidade do sujeito, é possível considerarmos a influência que Heliseu teve na formação da identidade do filho Dudu:

Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina, e assim por diante), que são aspectos-chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade como se ela estivesse reunida e “resolvida”, ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa” unificada que ele formou na fase do espelho (HALL, 2006, p. 38).

Sendo assim, a perturbada vida de Heliseu e sua relação com a esposa também influenciaram na formação do filho, o que talvez explique o comportamento de Eduardo, sua revolta e ódio ao pai, exacerbado com a morte de Mônica, ou seja, os acontecimentos que Eduardo vivenciou e os sofrimentos da infância culminaram no ódio ao pai.

Além disso, Heliseu também teve uma infância turbulenta, logo no início da narrativa o protagonista relata ter presenciado a morte, supostamente acidental, de sua mãe, que perdeu a vida após uma queda da escada, “(...) enquanto eu fiquei ali, no terceiro degrau, sentado, vendo minha mãe, tive a certeza total, completa, absoluta, indiscutível de que meu pai havia matado minha mãe, mas eu não poderia formular isso em voz alta (...)” (TEZZA, 2014, p. 48). Como se pode ver, ainda na infância, o protagonista passou por esse trauma, potencializado pela desconfiança em relação ao próprio pai. Eduardo, portanto, sem querer, reproduz a mesma insegurança e trauma de Heliseu, eternizando o conflito e a relação familiar neurótica e fragmentada.

Outro aspecto responsável pela identidade fragmentada de Heliseu diz respeito à sexualidade, pois o protagonista admite que, durante o período em que passou no seminário, durante a infância, sofreu abusos do padre Zélio: “Sim, vou confessar: as coisas começaram mal para mim, lá atrás, em 1948. Mas felizmente nunca me tornei um pedófilo – isso posso garantir. Uma pessoa menos forte teria sucumbido às investidas que sofre um adolescente por um cônego fescenino” (TEZZA, 2014, p. 32). Em meio às lembranças, afirma ter contado o que aconteceu para seu pai, que não acreditou nele.

Se eu pelo menos entendesse *o sexo*, uma vez ele disse brincando à Thérèse: tudo que era realmente importante na sua vida ele só conseguia dizer à Thérèse. Brincando, mas não muito. *Um mau começo, digamos assim, com a orientação de padre Zélio* – jamais contou a ninguém, mas – e ele sacudiu o aparelhinho diante do espelho – eu consegui resolver esse tropeço de infância. Sem ajuda de ninguém. Não, não é verdade (TEZZA, 2014, p. 106; grifos meus)

No trecho acima, é possível perceber que o abuso do padre afetou drasticamente a vida de Heliseu, que evoca o trauma em outros momentos da narrativa. Por mais que o protagonista tentasse resolver e, de certa forma, esquecer o acontecido, foi algo marcante que acabou por afetar sua formação enquanto indivíduo. O trauma provavelmente também atuou em sua não aceitação da orientação sexual do filho, uma vez que é algo não resolvido em sua identidade já fragmentada.

A busca por encontrar sentido em sua vida certamente é reflexo de sua identidade fragmentada. Em determinado momento da narrativa, o protagonista ainda nem se levantou da cama e, inseguro, sem ter certeza de nada, aos 70 anos de idade, ensaia o que falará para o público que assistirá a homenagem: “(...) é preciso desembaralhar a cabeça, saber exatamente o que aconteceu nos meus 70 anos de modo a explicar o sentido da minha vida em poucas palavras à gentil plateia” (TEZZA, 2014, p. 61).

E fazendo jus à prevalência do tempo psicológico, a narrativa termina sem que Heliseu tenha escrito seu discurso, apenas esboçando e sintetizando aquilo que gostaria de falar, o que é um indício de sua insegurança, indecisão e confusão mental:

Na sala, abriu uma gavetinha, achou uma caneta e arrancou uma folha de um bloco de anotações; se eu não escrevo, parece que as coisas não existem. À mesa, rabiscou três itens: [...] 1. *Agradecimento*. Levantou a cabeça e imaginou três ou quatro frases gentis. Uma coisa simples. Não invente. [...] 2. Em seguida, uma sequência rápida e bem-humorada de observações: talvez brincar com o falso choque entre a velha filologia e a nova linguística, e a ideia animou-o momentaneamente, e com a mesma rapidez desanimou-o: que importância tem isso? Escreveu: *lingua e história*. Não; não é

adequado. *Eu tenho de me situar; eles esperam isso de mim.* Olhou para o relógio, e acrescentou rapidamente: 3. *Despedida.* [...] Meteu o papel no bolso, satisfeito, e correu uma última vez para o espelho, demorando-se um segundo a mais. *Estou bem* (TEZZA, 2014, p. 236-237; grifos do autor).

O final do romance apenas reforça sua crise de identidade e a fragmentação da personalidade que o acompanha até mesmo em um momento em que, supostamente, seus méritos acadêmicos seriam finalmente reconhecidos. Fica na cabeça do leitor a dúvida: será que Heliseu realmente encontrou o sentido de sua vida ou tudo não passa de uma ilusão?

3.2. O duplo narrador em *O professor*

Percebe-se que Cristovão Tezza, em *O professor*, conduz a narrativa de modo um pouco diferente do habitual, isto é, o romance não possui um único narrador no decorrer da história, e há pelo menos dois diferentes focos narrativos, que se fazem presentes alternadamente: o narrador de terceira pessoa, preponderante na narrativa, que “cede”, por vezes, espaço para o protagonista Heliseu manifestar-se, em primeira pessoa, através de monólogos interiores e *flashbacks*, como no trecho a seguir:

A cadeia de desconcertos deste amanhecer, ele sussurrou, achando bonito, testando a linguagem e vivendo um impulso de entusiasmo – eu poderia ter sido escritor, se tivesse tido a coragem no momento certo. Quase rompi com a membrana e passei para o lado de lá. Parecia simples. Therêze uma vez lhe disse: por que você não escreve? Um tropeço de fonemas – *cadeia de desconcertos deste*. O fonema “d”, repetiu ele milhares de vezes diante de milhares de alunos, seguido da vogal “i”, palataliza-se em algumas regiões do Brasil (TEZZA, 2014, p. 8; grifos do autor).

Em seu artigo intitulado “Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia)”, publicado em 1981, Ismael Cintra aponta que, em determinadas narrativas, “O autor se retira e deixa que o pensamento da personagem conte a própria história” (1981, p. 6). Ao fazermos um paralelo com a obra *O professor*, nota-se que, nesse caso, é o narrador do romance, em terceira pessoa, que conta um pouco do cotidiano do protagonista, como acordar pela manhã de um sono profundo, fazer a barba, tomar o café, refletir um pouco sobre a vida e organizar sua rotina diária; mas em determinados momentos, esse narrador se retira e dá voz a Heliseu, como, por exemplo, no episódio em que acontece o suposto acidente com a esposa Mônica, mencionado no capítulo um desta dissertação, no qual o narrador de terceira pessoa descreve o ocorrido na tentativa de esclarecer as interrogações feitas pelo inspetor Maigret e, logo em seguida, o narrador em primeira pessoa entra em cena para se defender de determinados fatos e explicar o seu ponto de

vista sobre o acidente. Dessa forma, levando em consideração as afirmações feitas por Cintra, porém trocando a figura do autor pela do narrador de terceira pessoa, constata-se que algo semelhante ocorre em *O professor*, pois em vários momentos da narrativa ele se retira para dar voz ao personagem principal contar a própria história e a sua versão dos fatos. Vejamos:

Inspetor, colegas, senhores: na verdade não tínhamos mais nenhuma vida em comum, e a palavra *liberdade*, que minha mulher propôs, colocou-nos em outro patamar da existência, que parecia tranquilo. Quem sabe um casamento *moderno*, como a própria Úrsula disse uma vez, depois de fechar uma revista, comentando não sei o quê – eles vivem um casamento *moderno*, ela disse, uma mistura de pura informação com uma discreta admiração, e a expressão ficou na minha cabeça, vazia, voltando agora de lugar nenhum, diante do frango, de Mônica, da liberdade, e eu me refugiei brevemente na expressão, *alguma coisa sem risco de transformar coisa alguma, quem sabe?* Heliseu começou enfim a se ensaboar, esfregando-se com vigor – como se fizesse automassagem, o que é sempre bom para a saúde da circulação, lembrou-se ele, a voz de algum médico perdido no passado, e não quis pensar na flacidez de seus músculos, o desastre progressivo da idade (TEZZA, 2014, p.179; grifos do autor).

Nesse momento, recorrendo à técnica do *flashback*, o protagonista tenta explicar o ocorrido com a esposa, relembando momentos compartilhados com Mônica e relatando em que ponto se encontrava a relação conjugal. Entretanto, logo em seguida, o narrador de terceira pessoa retoma o fio narrativo de onde tivera seu discurso interrompido, isto é, do dia em que Heliseu estava se preparando para receber a homenagem. Outra característica marcante da obra é o fato de a fala do narrador em primeira pessoa não ser marcada, dificultando muitas vezes a compreensão da passagem de uma voz narrativa à outra. Algumas falas de Heliseu estão em itálico, mas muitas vezes suas intervenções não aparecem destacadas por nenhum sinal gráfico, tipo de fonte, indicações, pontuação etc.

Cintra destina um subitem de seu artigo à discussão a respeito do arquinarrador, termo proposto por ele para designar um tipo de narrador que é “(...) capaz de governar os diferentes focos de visão, a quem cabe ordenar o discurso, escolher, dispor e alterar no decorrer da narrativa as funções e a posição do narrador e decidir o estilo (...)” (CINTRA, 1981, p. 8). Acreditamos que não seja o caso de *O professor* – ali, o autor não dá voz a outros personagens, somente a Heliseu, momento em que oculta sua própria voz. Assim sendo, o leitor só toma conhecimento de dois pontos de vista, o do narrador de 3ª pessoa e o de Heliseu, e nunca de Mônica, do filho Eduardo, de dona Diva, etc, o que possibilitaria outros olhares sobre a história e talvez até mesmo outras

versões para o acidente fatal. Não há, portanto, a figura de um arquinarrador em *O professor*, e sim a alternância de duas vozes narrativas, uma em terceira e outra em primeira pessoa.

Há várias cenas em que o protagonista se intromete na narrativa, através de monólogos interiores e *flashbacks*. Isso ocorre tanto no início dos capítulos, como em: “Eu saí para o corredor ainda ouvindo a voz de Veris convertendo outra vítima que acabava de chegar, e quase esbarrei com Mônica – foi isso” (TEZZA, 2014, p. 21); quanto no final dos capítulos:

Fiz um sim mecânico com a cabeça, pensando num átimo fugaz com quem ficaria Dudu, mas no mesmo instante concentrei-me inteiro no café de Therèze: sim, vou levar um vinho, um bom vinho – nada mais que um gesto de cortesia que ninguém teria coragem de interpretar mal (TEZZA, 2014, p. 180).

Não existe um padrão ou uma norma estrutural a cada desenvolvimento de capítulo, a mescla de vozes é aleatória e segue o fluxo da trama evocada. Há diversos capítulos que se iniciam em terceira pessoa e terminam com monólogos do protagonista, refletindo sobre sua vida ou se defendendo de certas acusações, reais ou imaginárias, como também há vários outros em que Heliseu o inicia e o narrador em terceira pessoa o conclui. Embora o romance possua essa alternância entre narradores de primeira e terceira pessoa, este último predomina visivelmente.

Além do artigo de Cintra, para pensarmos a questão da duplicidade de vozes narrativas em *O professor*, é interessante considerar as reflexões de Silviano Santiago em “O narrador pós-moderno”, capítulo de *Nas malhas da letra* (2002) no qual o crítico discorre sobre esse tipo de narrador a partir dos estudos de Walter Benjamin. Na busca de encontrar definições para o narrador pós-moderno, já inicia com o seguinte questionamento: “Quem narra uma história é quem experimenta ou quem a vê?” (SANTIAGO, 2002, p. 44). Segundo ele, há quem narre a partir de suas experiências e vivências, e aquele que narra a partir de observações feitas, proporcionadas por um simples olhar ou informações trazidas por terceiros. Em *O professor*, ambas as possibilidades estão presentes, as experiências de Heliseu contadas por ele, e as observações “de fora” do narrador de terceira pessoa.

Santiago define o narrador pós-moderno como “(...) aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador” (2002, p. 45). Distanciando-se da ação, o narrador torna-se uma espécie de observador privilegiado. Em *O professor*, o narrador de terceira pessoa descreve minuciosamente

diversos sentimentos de Heliseu, manias, adjetivos utilizados, sua maneira de se comportar diante de cada situação, descrevendo cada passo ou pensamento do personagem principal. Entretanto, o narrador-protagonista sempre está pronto para entrar em cena e se defender, fazendo com que o outro narrador se distancie um pouco das rédeas do relato e se torne, por um breve período, um observador dos fatos narrados pelo professor.

Portanto, o efeito de dupla narração faz com que um acompanhe o outro ao longo da narrativa, composto por vozes compartilhadas e que se complementam. Apesar de o narrador em terceira pessoa se sobressair quantitativamente, os monólogos e *flashbacks* de Heliseu são de fundamental importância para a coesão do tecido narrado, pois se trata do ponto de vista do protagonista, que tenta, através de suas intervenções, defender-se da acusação de homicídio.

Ainda de acordo com Silviano Santiago, “O narrador se subtrai da ação narrada (...) e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra” (2002, p. 51). Dessa maneira acontece com Heliseu no romance. O protagonista dá lugar ao narrador em terceira pessoa para ficcionalizar sua experiência, tanto na sua rotina com a família, vivências e desavenças, quanto no trabalho e com os amigos, sem se preocupar em narrar ou transmitir o “puro em si”, conforme sugere Walter Benjamin.

Outro ponto destacado por Silviano Santiago é a questão da autenticidade do elemento narrado. De fato, para se validar o relato, o narrador de primeira pessoa deve ter necessariamente vivenciado tal experiência “autêntica”, ou basta somente ele ter observado tais ações, para em seguida descrevê-las? Devemos levar em consideração que a afirmação de determinada autenticidade não deixa de ser uma construção, ou, quem sabe, uma (auto)ficcionalização do narrador de primeira pessoa, cujas manifestações recorrem à sua memória afetiva e que, portanto, é falha e tendenciosa.

Assim, julgamos que, mais do que pensarmos a alternância de vozes narrativas em *O professor* em termos de arquinarrador, convém refletir sobre a questão levando em conta o expediente utilizado pelo narrador pós-moderno de, subliminarmente, subtrair-se (ou ocultar-se silenciosamente) da ação narrada, para que outra voz tenha oportunidade de se expressar, oferecendo assim uma alternativa de interpretação por parte do leitor.

3.3. Uma autoficção à maneira de Tezza

No capítulo anterior, vimos a expansão significativa de um gênero híbrido que faz parte das escritas do eu, a autoficção. Surgida na contracapa de um livro publicado na França, o termo autoficção gerou vários questionamentos e discussões, tornando-se uma subárea específica nos estudos contemporâneos. Além disso, foi possível perceber como se deu seu surgimento ou sua “derivação”, conseqüentemente, da autobiografia, e como foi a transformação e aceitação do novo gênero, com a contribuição de alguns teóricos além de Doubrovsky.

De modo geral, o neologismo se define por características em comum encontradas na vida de um escritor “coincidindo” com acontecimentos na narrativa. Diferentemente da autobiografia, nem todos os acontecimentos de um romance fazem parte da vida de um escritor, mas sim, alguns fatos marcantes e importantes para o autor de determinada narrativa autoficcional.

Como vimos, embora a primeira definição de Lejeune, referente à autobiografia, tenha insistido na ideia de conservar o nome real do autor no relato memorialístico, na autoficção outros acontecimentos podem definir uma escrita como autoficcional, não ficando restrito ao fato de ter nomes em comum, mas abarcando outras características semelhantes que possam porventura aparecer. Sendo assim, além de ser um gênero híbrido, a autoficção é bastante ampla, possibilitando abranger vários pontos que se referem, por exemplo, à personalidade dos protagonistas, profissão, espaço físico etc que se fazem marcantes para determinadas narrativas e/ou autores. O fato é que muitos desses pontos importantes podem estar presentes nos romances autofissionais com um “toque” a mais, isto é, como uma dose de ficção para tornar a leitura ainda mais prazerosa, dinâmica, fantasiosa e divertida. Da mesma maneira, muitos acontecimentos presentes em determinadas narrativas não fizeram parte do cotidiano do protagonista, mas foram ficcionalizadas pelo autor. É possível então perceber o efeito da mescla e de hibridismo (fato e ficção) que a autoficção propõe, causando um resultado único, que faz com que os leitores permaneçam em dúvida sobre o que de fato ocorreu ou não, incerteza que só seria resolvida caso o próprio autor revelasse a “verdade”, o que não é muito comum em narrativas desse gênero e nem deve fazer parte da análise ou da interpretação do leitor, que, de qualquer modo, não teria o poder de “adivinhar” ou pressupor o que aconteceu na “vida real” e o que foi inventado pelo autor.

A autoficção é hoje considerada um dos grandes gêneros do século XXI e tem como exemplos, no Brasil, além de Cristovão Tezza, grandes escritores como Silviano Santiago, Julián Fuks, Ricardo Lísias, Bernardo Kucinski, Luiz Ruffato e Paloma Vidal,

dentre muitos outros. Sobre Tezza, como vimos no primeiro capítulo, o grande divisor de águas de sua obra foi a publicação de *O filho eterno*, em 2007, um livro autoficcional reconhecido mundialmente e que rotulou o escritor como praticante do gênero.

Sete anos depois, o romance *corpus* desta pesquisa foi publicado, *O professor* (2014), e que traz alguns elementos autoficcionais a serem analisados. No subitem 3.1, resumi o enredo da narrativa, assim, pudemos perceber logo no início que o protagonista acorda de manhã para uma homenagem. Se nos depararmos com a definição de Jeannelle, citada no capítulo 2, quando afirma que na autoficção a realidade do eu se experimenta como ficção, podemos perceber a realidade da profissão do escritor Cristovão Tezza se espelhando no trabalho do professor Heliseu: “Uma vida inteira dedicada à filologia românica, com especial atenção aos elementos de formação do Português moderno, morfologia, léxico e sintaxe” (TEZZA, 2014, p. 82). Como é possível perceber, ambos tinham a mesma profissão e demonstravam certo apreço pela Linguística. Além da área de atuação, ambos lecionaram em universidades federais e dedicaram longos anos à pesquisa, formação de acadêmicos e ao ensino.

Tezza cansou de fugir do seu destino e prestou enfim vestibular para o curso de Letras na Universidade Federal do Paraná. Ali gradou-se em 1982. E voltou ao chão natal catarinense para fazer mestrado em Florianópolis, na UFSC. Foi onde começou uma longa carreira de professor universitário, que trouxe logo de volta a sua casa-mãe, a UFPR, em 1986. Ali tornou-se doutor e foi professor até 2009 (MACIEL, 2020, p. 32).

Conforme a definição de Lecarme transcrita no capítulo anterior, a autoficção se apropria da invenção de uma personalidade, nesse caso, a do professor Heliseu, para ficcionalizar a própria existência vivida. Tal existência se refere à do autor da obra, Cristovão Tezza, ou seja, sua vivência no trabalho, como professor, orientador e pesquisador de universidade se refletiu em alguns traços do personagem principal de *O professor*. Alguns aspectos marcantes como esses podem ser vistos com clareza em entrevistas concedidas pelo escritor, no qual ele declara seu afeto pela Linguística, sua carreira acadêmica e profissional. Já no caso do romance, o professor Heliseu também descreve momentos detalhados de suas aulas e de sua trajetória como docente, na mesma área de pesquisa em que Tezza atuava.

Ainda sobre a mescla da ficcionalização de algo vivido, considerado um dos elementos principais da teoria autoficcional, nota-se que há um escritor brasileiro responsável por influenciar literariamente a formação tanto de Cristovão Tezza quanto de Heliseu. Em *O espírito da prosa* (2012), Tezza comenta em poucas palavras a

“dívida” por sua fonte de inspiração literária e profissional mais significativa: “Drummond foi talvez o escritor que mais densamente influenciou a minha sintaxe e a minha linguagem” (TEZZA, 2012, p. 138). Já em *O professor*, o protagonista cita várias vezes o poeta mineiro, demonstrando uma certa veneração por ele e o elegendo como um de seus mestres: “Um dia me flagrei sussurrando para Mônica os versos de Drummond: mas as coisas findas, muito mais que lindas, essas ficarão (...)” (TEZZA, 2014, p. 198). Sendo assim, observa-se a menção a escritores importantes para a formação de Tezza, e que são ficcionalizados nas vivências familiares e profissionais de Heliseu, como no trecho acima, em que o leitor se depara com o protagonista declamando Drummond para sua esposa. Além disso, outros grandes autores, prestigiados por Cristovão Tezza, são mencionados na narrativa, como Monteiro Lobato, que também marcou as leituras do professor Heliseu, e que, como vimos no primeiro capítulo da dissertação, são citados em *O espírito da prosa*.

Na abertura do capítulo, é feita uma análise sobre a incessante busca de identidade do protagonista, por querer se encontrar como indivíduo na sociedade e entender como funciona essa aventura cheia de acontecimentos, bons e ruins, chamada vida. Portanto, reconhecemos que a vida do professor Heliseu passou por vários casos e descasos, deixando-o um sujeito descentrado e fragmentado, assim como explica Stuart Hall, mencionado anteriormente. Levando em consideração os acontecimentos vividos por Heliseu, é possível identificar momentos semelhantes vividos pelo autor:

A morte do pai, a crise familiar, o choque da mudança de cidade, mais um valor intangível que podemos chamar de “inclinação pessoal” (dom, ou, dizendo de uma forma mais precisa, muito desejo e algum talento), tudo sob viva atmosfera política, econômica, social e cultural de um tempo, e eis o escritor, como num almanaque de destinos. Há talvez dois ingredientes a mais: a noção de inadequação e o difícil conceito de felicidade (TEZZA, 2012, p. 81).

A parte que antecede o trecho acima se dá em meio a uma tentativa de o autor tentar descobrir o que pôde tê-lo levado a escrever. Assim, a partir desse pensamento, afirma que as tristezas citadas, tais como a morte na família, podem causar transtornos no inconsciente de um indivíduo e o ato de refletir e escrever a respeito se torna algo libertário, uma forma de esvaziar a mente, colocando no papel todos os pensamentos em conflito em relação ao que já foi vivido.

Da mesma maneira que Tezza afirma ter começado a escrever devido a um problema existencial, “um misto de infelicidade e esperança” (TEZZA, 2012, p. 33), refletindo todos os acontecimentos e se deixando levar por essas “inspirações” na

produção de romances, Heliseu se encontra numa situação um tanto parecida, pois começa a rememorar alguns fatos através da escrita, nesse caso, a tentativa de escrever seu discurso para a homenagem o fez meditar sobre alguns episódios vividos. Sendo assim, Tezza conclui que “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” (TEZZA, 2012, p. 83). Tal como ocorre em vários momentos da narrativa, quando, em meio às suas lembranças, Heliseu se depara com erros do passado, seja na família ou em sua vida profissional, ao mesmo tempo em que tenta se dedicar à redação de seu discurso, com o intuito de entender quem realmente é e se tornar uma pessoa melhor, disposto a aprender com os erros e não mais cometê-los. O protagonista não escreve livros, como acontece em outras narrativas do autor, mas tenta escrever um discurso, inércia que perdura durante todo o romance e se torna um de seus elementos principais, dando ênfase à escrita e às reflexões que a mesma pode ser capaz de suscitar, tanto para quem escreve quanto para os leitores.

Ainda sobre o trecho citado, nota-se que, assim como Heliseu, Cristovão Tezza também perdeu um membro bastante próximo da família – o primeiro passou pelo triste falecimento da mãe, já Tezza perdeu o pai; por mais que ambos não tenham perdido familiares do mesmo grau de parentesco, há a coincidência da morte de componentes importantes (pai e mãe) para a base familiar de qualquer ser humano.

Além disso, é notável que a crise familiar citada no excerto também se faça presente em ambos, protagonista e personagem. O escritor passa por uma crise familiar, devido à notícia que recebe a respeito do filho ser portador da Síndrome de Down (como visto no primeiro capítulo e autoficcionalizada em sua obra mais premiada). Evidentemente, a notícia não esperada se reflete em seu relacionamento com a esposa e com aqueles que estão à sua volta, mas, após a aceitação da doença de Felipe, a união do casal se torna mais forte para que pudessem enfrentar juntos os obstáculos. Já no romance *O professor*, a vida de Heliseu é repleta de crises, inclusive familiares. Como já apontado, a convivência com sua família não era das melhores e, mais uma vez, como na vida de Tezza, a crise se iniciou a partir do nascimento do filho, que, nesse caso, não possuía nenhuma doença diagnosticada, mas o protagonista afirma ter sido ele o responsável por afastá-lo da esposa. Conseqüentemente, tal crise, citada por Heliseu, acaba afetando também o relacionamento com a esposa e, com o decorrer do tempo e acúmulo das situações desgastantes, cada um procurou um rumo diferente, mesmo os dois vivendo na mesma residência. Dessa maneira, tanto Cristovão Tezza quanto o

professor da obra são caracterizados como sujeitos fragmentados, pois essas crises acabaram por afetar a identidade de ambos.

Outro ponto em comum, não em relação ao protagonista Heliseu, mas à doutoranda, se dá em um trecho em que há menção à grafia de seu nome, no qual, segundo a personagem, há um erro: “sou uma falsa francesa, veja o meu acento errado – deveria ser Thérèze, mas é Therèze” (TEZZA, 2014, p. 201). Em uma entrevista, concedida por Tezza à revista *Escrever*, o entrevistador pergunta ao escritor como se pronuncia seu sobrenome, pois não possui acento e isso dá margem a pronúncias diferentes. É curiosa a resposta do romancista: “Por tradição de família ‘Têzza’. Mas muita gente me chama de ‘Tézza’, o que não me incomoda. A única coisa que me incomoda é escreverem ‘Cristóvão’, com acento; o meu nome é Cristovão, sem acento – sou um erro ortográfico!” (TEZZA, 2020, p. 32).

Com essa resposta e o excerto do livro que se refere ao nome da personagem francesa, podemos constatar que o escritor transpôs o “erro de ortografia” para a ficção, “errando” propositalmente a forma de se grafar o nome de Therèze. Tais fatos, apontados acima, confirmam a existência de traços autoficcionalis na narrativa, ajustando-se à definição de Doubrovsky, que insinua tratar-se a autoficção de uma “ficção de acontecimentos vividos” pelo autor, característica bem nítida em *O professor*.

Segundo Tezza, todo romance nasce da imagem de alguém, sendo assim, há um outro aspecto em sua obra que pode evidenciar uma analogia entre características físicas do autor e do personagem principal: “(...) e ele enterrou a toalha no rosto, enxugando-se detalhadamente, a cavidade dos olhos, *a velha berruga ao lado do nariz*, depois sentiu a lisura da barba feita, e ainda batia um fio de vergonha pela lembrança – sentiu um suor gelado e breve na testa” (TEZZA, 2014, p. 202; grifo meu). O destaque no fragmento acima demonstra uma característica física marcante de Heliseu, o que poderia passar despercebido para alguns leitores, mas se o escritor teve o cuidado de descrever o personagem com mínimos detalhes, poderá haver um intuito. Levando em consideração a lesão viral que o escritor catarinense também tem em seu rosto, mais precisamente ao lado do nariz, bem como o protagonista, possivelmente, Tezza quis deixar um de seus traços no personagem, assim, utilizou de uma característica sutil, mas possível de se observar, para atribuir ao protagonista de sua narrativa.

A autoficção, como já visto no capítulo anterior, possui várias definições, muitas vezes um tanto distintas, devido a ser um gênero que transita por linhas duplas e

incertas, no entanto, somente através do estudo de Vincent Colonna, originalmente uma tese de Doutorado orientada por Gérard Genette, foi possível dividir a teoria em algumas tipologias. No capítulo dois, mencionei e resumi por cima as quatro tipologias. A primeira, criada por Colonna, é a tipologia “fantástica”, que não se aplica ao romance de Tezza, pois prega a invenção de um herói na ficção ao qual ninguém associará a imagem do escritor. Esse fator não acontece na obra, pois, como vimos, há vários traços autoficcionais facilmente identificáveis (a profissão de ambos, área de atuação, dentre outros).

A segunda tipologia apresentada pelo teórico francês é a “especular”, assim denominada por ser metalinguística, em que podemos associar à metáfora do espelho, uma vez que o escritor se “reflete” na criação do personagem, havendo ainda o reflexo de um livro dentro do outro. Tal tipo também não se aplica ao romance, pois não há menção ao fato de o professor Heliseu escrever um livro no decorrer da narrativa, e nem tampouco um personagem que se torna escritor de um romance repleto de crises existenciais, ao contrário, por exemplo, do que acontece na narrativa *A suavidade do vento*, citada no capítulo 1, na qual o professor Matozo dedica parte de seu tempo para a escrita de um livro cujo título é homônimo ao da obra de Tezza. Em outras palavras: poderíamos classificar *A suavidade do vento* como uma narrativa especular. Já *O professor*, não se encaixa nessa terminologia.

A terceira tipologia apontada por Colonna é a “intrusiva”, também conhecida como “autoral” e que, por sua definição, não se aplica ao romance em questão, pois, segundo seu conceito, o autor do texto se comporta como comentarista de toda a narrativa, o chamado “narrador-autor”, ele sempre está por dentro de tudo o que acontece na história contada. Em *O professor*, como vimos, há uma mescla de dois tipos de narrador, um em terceira pessoa, que narra os fatos acontecidos de uma maneira mais distanciada, mas há também um narrador-personagem, em primeira pessoa, que se alterna com o outro e aparece na obra em diversos momentos, principalmente quando há as reflexões de Heliseu sobre a busca do sentido da vida e de sua identidade real.

Por fim, a autoficção “biográfica”, rotulada como “a mais controversa da autoficção, aquela que, periodicamente, é acusada de mistificação e contra a qual se apela à indignação pública” (COLONNA, 2014, p. 45). Muitos livros considerados autoficcionais são polêmicos, pelo fato de alguns leitores acreditarem que os escritores dessa prática expõem publicamente a vida de alguém, deixando de lado o caráter fantasioso que a literatura poderia supostamente representar. No entanto, pode-se dizer

que a autoficção biográfica é a tipologia que mais se encaixa em *O professor*, devido à sua definição de caracterizar um personagem (herói) como ponto alto da narrativa, sendo que o escritor inventa a existência desse protagonista a partir de alguns elementos julgados reais. Segundo Vincent Colonna, o escritor “permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (COLONNA, 2014, p. 45). Isso ocorre em *O professor*, pois, como vimos acima, algumas características presentes na vida de Tezza também estão presentes em Heliseu. Nesse sentido, o autor, a partir de sua imagem, modela um personagem com uma certa liberdade. O próprio escritor afirma, ao ser questionado sobre como funciona seu processo criativo de personagens e histórias: “Todo romance meu nasce de uma imagem (alguém em algum lugar concreto, visível, com alguma expectativa na cabeça), que se desdobra num esboço de trama (o que vai acontecer?), e, enfim, numa frase inicial que dá o tom fundamental do livro, a voz que narra” (TEZZA, 2020, p. 35).

Entretanto, pressupõe-se que, pelo fato de Tezza ter sido professor durante muitos anos em universidades federais, suas vivências naquele meio possam tê-lo influenciado a criar um personagem como tal e, para ter a liberdade de atribuir outros aspectos ao personagem e aos acontecimentos da obra, fez a junção de alguns fatos de sua vida, que tinha em sua mente, produzindo uma mescla com a ficção. A respeito disso, Tezza explica, em uma entrevista, como funciona esse processo:

Nós pensamos em nós mesmos e o personagem é constituído. Eu fiz isso em muitos livros; eu criei um pai que não sou eu; às vezes releio o que escrevi e acho que tem um monstro ali – eu sou uma pessoa melhor que aquele pai. Mas na literatura você seleciona os fatos para um fim. Ao me afastar do pai, fiquei com a liberdade para dizer sobre ele tudo o que eu quisesse (TEZZA, 2018, p. 238).

No trecho acima, o escritor se refere à redação da narrativa *O filho eterno* (2007) e esclarece seu processo de criação de personagens, ato que muitas vezes gera polêmica entre os leitores, principalmente no gênero de que estamos tratando, pois muitos “desconfiam” de um gênero híbrido como a autoficção, capaz de mesclar componentes reais e ficcionais e propor uma nova “chave” de leitura. Como exemplificou Tezza, a autoficção dá liberdade ao escritor de se distanciar do personagem e imaginá-lo livremente. Mesmo que pequenos acontecimentos ou características se assemelhem à vida do autor da obra, há muito mais de criação, imaginário, fantasia e ficção do que fatos reais. No entanto, é possível afirmar que, quando se trata do gênero autoficcional, poderá existir um personagem que não reproduz a figura do autor empírico da obra. No

exemplo acima, é citado um pai que não aceita as diferenças do filho, entretanto, não é possível afirmar que o próprio escritor, Cristovão Tezza, é esse pai caracterizado por preconceitos e inseguranças, mas sim um determinado personagem, cujo comportamento e atitudes não necessariamente estão relacionadas à sua biografia.

Em seu ensaio crítico “A ética da ficção” (2017), Tezza faz comentários a respeito dos artifícios implícitos que a literatura pode trazer. Segundo ele, através da ficção, o escritor pode ocultar uma realidade e transformá-la por meio da linguagem usada. Ao fazer alguns questionamentos sobre a dicotomia do real e do ficcional, chega à conclusão de que podem ser metaforizados tanto pelo poeta quanto pelo ficcionista, embora em escalas diferentes, sobretudo em relação à pressuposição da verdade:

O que a poesia diz é exatamente o que o poeta diz: ele concorda com as palavras que escreve, e isso resulta visível em cada sílaba escrita. Há uma inescapável natureza afirmativa nos poemas – a voz intransferível, direta, sem máscaras ou subterfúgios do poeta está ali (TEZZA, 2017, p. 29).

Nesse trecho, Tezza afirma que a “voz” do poeta, ou seja, seu eu-lírico, é sempre mais “sincero” que o romancista, pois esse último usa artifícios e subterfúgios típicos da prosa narrativa de ficção, mecanismos que não entram no horizonte de expectativa do poeta. Ao caracterizar o romancista, Tezza afirma que este:

Jamais se coloca integralmente na palavra que escreve. (...) E mesmo nos casos em que fala de si mesmo, o que é muito frequente, o prosador mantém um pé firme de distância de sua própria imagem – é a condição sine qua non para que ele não resvale para a poesia ou para o confissão pessoal (que já é outra coisa) (TEZZA, 2017, p. 29).

O romancista, portanto, pode dar – ou não – indícios de ficcionalizar aspectos da própria vida, isto é, pode trazer para sua narrativa aspectos pessoais em graus muito diferentes, variando desde a invenção total de personagens até a possibilidade de acrescentar ou mesclar, em sua ficção, dados biográficos e fatos vividos, pois o escritor afirma manter uma certa distância da própria imagem, porém, não inteiramente.

Em *O professor*, observa-se que algo do escritor Cristovão Tezza está presente em seu personagem Heliseu. Parece claro que grande parte da obra é muito mais ficcional que autobiográfica, tendo, assim, o autor mantido, como enuncia no ensaio, uma certa distância de si mesmo. No entanto, há cenas que pressupõem certa similaridade entre o personagem Heliseu e o escritor Cristovão Tezza, como procuramos demonstrar nessa dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta dissertação, procuramos estudar *O professor* (2014), de Cristovão Tezza, a partir do viés da autoficção. Para tanto, lemos e analisamos textos teóricos e críticos tanto de franceses como Lejeune, Doubrovsky, Lecarme, Gasparini, Colonna, entre outros; como brasileiros, como Leyla Perrone-Moisés, além do próprio Tezza que aborda a autoficção em seu ensaio crítico citado no capítulo 3. Além disso, estudamos outras obras do autor para nos familiarizarmos com sua escrita e encontrar possíveis similaridades entre seus romances.

Procuramos construir a dissertação de maneira que fosse possível mostrar toda a trajetória do escritor, desde seu primeiro contato com a literatura, o qual se deu através dos livros de seu pai; o primeiro emprego; seus primeiros contos não publicados, mas vendidos para colegas e outras pessoas que o apoiavam; o primeiro romance escrito e não publicado; até a chegada da fama através da publicação de *O filho eterno*, romance de grande repercussão, traduzido em outros países; e, por fim, a trajetória do escritor após receber prêmios e se tornar mundialmente conhecido, além da publicação de outras obras até os dias atuais. Também procuramos descrever, ainda no capítulo 1, a fortuna crítica e acadêmica do escritor, aí incluídos comentários sobre artigos, resenhas, teses e publicações em jornais e *sites*.

O capítulo 2 tratou do embasamento teórico da pesquisa, no qual demonstramos que, de certa forma, a autoficção se derivou da autobiografia. Dessa maneira, foi possível mostrar a diversidade de teóricos que estudam a prática autoficcional. Constatamos que as opiniões são diversas, mesmo entre os próprios franceses, pioneiros da autoficção, até os brasileiros. A partir disso, verificamos que a autoficção é um gênero desafiador e delicado, que permeia uma linha tênue que faz com que o leitor por vezes se confunda no que diz respeito à separação entre aspectos da vida do escritor e de personagens, ou mesmo de acontecimentos na narrativa.

No terceiro capítulo, optamos por trazer à tona o enredo da narrativa e todos os detalhes considerados importantes, citando diversos fragmentos da obra a fim de exemplificar o estilo e a escrita de Tezza. Também discorremos sobre os dois narradores presentes, o de terceira pessoa e o de primeira pessoa (o protagonista Heliseu), para demonstrar como eles se comportam e suas principais características. Nesse último

capítulo, buscou-se também aplicar a teoria da autoficção a *O professor*, com exemplos e citações para embasar as afirmações.

Sabemos que a autoficção não é o único viés possível para se estudar esta – e outras – narrativas de Cristovão Tezza. Conforme mencionado no capítulo 1, existem outros trabalhos abordando a obra por outras perspectivas, igualmente plausíveis. Isso demonstra o quanto os limites entre os gêneros literários são porosos na literatura contemporânea.

Levando em consideração os aspectos mencionados durante esse estudo, é possível afirmar que a autoficção é composta pelo embate das instâncias entre realidade e ficção, que se chocam e se complementam no corpo da narrativa. Portanto, o gênero marca uma relação entre sujeito real e ficcional que busca mesclar ou emprestar elementos do mundo real à ficção, sem ter o compromisso de se aliar com algum tipo de “verdade” que, de resto, seria mesmo impossível de se chegar a ela. Essa relação se torna, muitas vezes, confusa e supostamente contraditória, contribuindo ainda mais para a “indeterminação” de gênero que a autoficção pressupõe.

Em suma, o gênero permeia a biografia e a ficção, transita pelos dois sem possuir compromisso firmado com qualquer um deles, é responsável por não deixar com que o leitor crie certa expectativa em encontrar dados estritamente reais ou confessionais do escritor dentro da obra. Sendo assim, o que se pode encontrar é uma pressuposição de algumas características, isto é, uma sombra da realidade vivida. Dessa maneira, os elementos encontrados em *O professor*, mais precisamente os que se referem ao protagonista Heliseu, citados no capítulo 3, podem ser considerados uma sombra da realidade vivida por Cristovão Tezza, pois é possível encontrar alguns aspectos que pressupomos serem similares entre ambos, porém, não nos permite afirmar que todos os acontecimentos da narrativa são reais e que o escritor os transpôs para a obra. Se isso se concretizasse, outro gênero seria rotulado para a narrativa e não se denominaria “autoficção”.

Em nosso entender, o que se sobressai no romance são os aspectos ficcionais que o autor desenvolve, o que deve ser considerado um trabalho relativamente comum para os romancistas, é parte de seu “dia-a-dia”. O fato de Heliseu ter uma orientanda de Doutorado francesa ou um filho que foi morar no Estados Unidos supõe muito mais artifícios ficcionais que biográficos, pois o leitor jamais terá “provas” ou mesmo indicações de que isso ocorreu – ou não – na vida de Cristovão Tezza.

Contudo, a autoficção, ao permear a linha tênue entre fato e ficção, além de instigar a curiosidade do leitor, gera certas especulações e questionamentos sobre o que pode ou não ser uma sombra da realidade vivida pelo escritor. Portanto, podemos caracterizar a autoficção como um gênero que aborda elementos reais, mas refeitos e elencados em um romance com os artifícios da escrita, e, dessa maneira, a partir desse processo, a realidade vivida deixa de se tornar “pura” e o real passa a ser algo representado.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Veridiana. *Confissão com ficção: a criação biográfico-literária de Cristovão Tezza*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Memória. In: *Antologia poética*. 51 ed. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 238.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EduERJ, 2010.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: Egéria, 1979, p. 127.
- BRASIL, Ubiratan. *A nova experiência de Cristovão Tezza*. Disponível em: >http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_16out10_oestadodesp.jpg< Acesso em: 03 mar 2021.
- BUNGART NETO, Paulo. O reconhecimento tardio da autobiografia como gênero legítimo: Philippe Lejeune e seu “exército de um homem só”. In: BUNGART NETO, Paulo; PINHEIRO, Alexandra Santos (Orgs). *Estudos culturais e contemporaneidade: literatura, história e memória*. Dourados: Ed. UFGD, 2012, p.161-180.
- CANDAUI, Joël. *Memória e identidade*. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2016.
- CINTRA, Ismael Ângelo. Dois aspectos do foco narrativo (retórica e ideologia). In: *Revista de Letras*. São Paulo: UNESP, v. 21, 1981, p. 5-12.
- COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 39-66.
- COSSON, Rildo. Narrativa ficcional / Narrativa factual: anotações sobre fronteiras discursivas. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos (Org.). *Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: UCDB/UFMS, 2001, p. 21-28.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 111-125.
- GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 181-221.
- HALL, Stuart. Nascimento e morte do sujeito moderno. In: *A identidade na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006, p. 23-46.
- JEANNELLE, Jean-Louis. A quantas anda a reflexão sobre a autoficção? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita

Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 127-162.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

LECARME, Jacques. Autoficção: um mau gênero? In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 67-110.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia: Peça em cinco atos. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 21-37.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. 2 ed. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. São Paulo: Egéria, 1979, p. 127.

MAGALHÃES, Lucas *Breda*; MARTINS, Maria Luiza Navarro; TONCOVITCH, Nathália Souza. Entrevista com Cristovão Tezza. Paraná: Claraboia, 2018.
Disponível em: <<http://seer.uenp.edu.br/index.php/claraboia/article/view/1277>> Acesso em 19 jun. 2020.

MONGELLI, Lênia Márcia. Ficção lírica e memorialista. In: *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 1990.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Apresentação. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 7-20.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PINTO, Manuel da Costa. Cristovão Tezza. In: *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004, p. 124-125.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Porto Alegre: Editora Globo, 1948.

ROCHA FILHO, Ulysses. Fio condutor da memória no romance de Cristovão Tezza. In: *Revista do SEEL*, v. 7, n. 1, 2018.
Disponível em: <<http://seer.uftm.edu.br/revistaeletronica/index.php/sell/article/view/2344>>. Acesso em 17 jun. 2020.

RODRIGUES, Sérgio. *Toda prosa*. Rio de Janeiro: 2009. Disponível em: <<https://todoprosa.com.br/o-livro-proibido-de-tezza/>> Acesso em 10 mar. 2021.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: *Nas malhas da letra: Ensaio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 44-60.

SCHLESINGER, Vivian. A causa secreta de Cristovão Tezza: a ambiguidade em *O professor*. In: *Web Mosaica*, v. 7, n. 2, 2015, p. 111- 114.

Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/webmosaica/article/view/63027/0>> Acesso em 17 jun. 2020.

SENNA, Homero. Grandes entrevistas: Graciliano Ramos (última entrevista). In: *Revista Tiro de Letra*. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/GracilianoRamos.htm>. Acesso em 28 maio 2021. (Publicada originalmente na revista O Globo, em dezembro de 1948).

TEZZA, Cristovão. A ética da ficção. In: DUNKER, Christian *et al.* *Ética e pós-verdade*. São Paulo: Dublinense, 2017, p. 21-35.

TEZZA, Cristovão. *A suavidade do vento*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

TEZZA, Cristovão. *A tensão superficial do tempo*. São Paulo: Todavia, 2020.

TEZZA, Cristovão. *Biografia*. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/p_critica.htm> Acesso em: 05 set. 2020.

TEZZA, Cristovão. *Cristovão Tezza fala de seu último livro e de sua relação com o mundo e a própria obra*. In: Gazeta do povo – Caderno G. Curitiba, 2004.

Disponível em: >http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_ofotografo/gazeta_13nov04.htm< Acesso em: 01/03/2021.

TEZZA, Cristovão. *Entrevista com Cristovão Tezza*. In: *Revista Escrever*, ano 1, n 3, 2020. Entrevista concedida a Milton Maciel.

Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_entrevista_revista_escrever_fev_2020.pdf> Acesso em 19 fev. 2021.

TEZZA, Cristovão. *Mistérios da criação literária: Grandes entrevistas*. In: Tiro de Letra. São Paulo, 2007. Entrevista concedida a Rafael Urban.

Disponível em: ><http://www.tirodeletra.com.br/entrevistas/CristovaoTezza.htm>< Acesso em: 18 fev. 2021.

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

TEZZA, Cristovão. *O filho eterno*. 14 ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

TEZZA, Cristovão. *O fotógrafo*. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

TEZZA, Cristovão. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014.

TEZZA, Cristovão. *O romancista do Paraná*. In: Revista Entrelinha, Curitiba, n. 20, 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban.

Disponível em: <<http://entreduasvistas.blogspot.com/2007/10/o-romancista-do-paran.html>> Acesso em: 04 mar. 2021.

TEZZA, Cristovão. *Os pequenos prazeres na rotina de Cristovão Tezza e sua inspiração para a vida*. In: Gazeta do povo, 2017. Entrevista concedida a Irineo Baptista Netto.

Disponível em: <<https://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/comportamento/os-pequenos-prazeres-na-rotina-de-cristovao-tezza-e-sua-inspiracao-para-a-vida/>> Acesso em: 03 mar 2021.

TEZZA, Cristovão. *Sempre um papo em casa*. In: O tempo, 2020. Entrevista concedida a Patrícia Cassese. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_a_tensao_superficial/p_o_tempo_05ago2020.pdf> Acesso em 04 mar. 2021.

TEZZA, Cristovão. Um dos mais proeminentes escritores brasileiros. In: iBahia, 2014. Entrevista concedida a Guilherme Reis. Disponível em: <www.ibahia.com/detalhe/noticia/cristovao-tezza-fala-ao-ibahia-sobre-novo-romance-o-professor-confira/?cHash=30e97753e2a4d0990a1260647c0501d6> Acesso em: 19 fev. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA. Centro de Comunicação e Expressão. *Projeto “Um Dedo de Prosa” – IX Edição*. Florianópolis, 29 mai. 2003. Auditório Henrique Fontes.

Disponível em: >http://www.cristovaotezza.com.br/entrevistas/p_030529.htm. Acesso em: 02 março 2021.