

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Maria Aparecida Fernandes

***O professor, de Cristovão Tezza –  
uma paródia fáustica***

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

SÃO PAULO

2017

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

PUC-SP

Maria Aparecida Fernandes

***O professor, de Cristovão Tezza –  
uma paródia fáustica***

Mestrado em Literatura e Crítica Literária

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária sob a orientação da Profa. Dra. Elisabeth Brait.

SÃO PAULO

2017

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

## DEDICATÓRIA

*Ao meu avô, Antonio Fernandes da Costa, cuja herança, o amor à literatura, é de inestimável valor.*

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço à Profa. Dra. Elisabeth Brait por sua valiosa orientação, generosidade e incentivo.

Agradeço à Profa. Dra. Helena Bonito Couto Pereira e à Profa. Dra. Maria Rosa Duarte de Oliveira pelas produtivas contribuições que trouxeram para este trabalho.

Agradeço a Ana Albertina pelo suporte inteligente e simpático.

Agradeço a meus pais e amigos.

## RESUMO

FERNANDES, Maria Aparecida. **O professor, de Cristovão Tezza – uma paródia fáustica**. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2017, 148 p.

Esta dissertação tem por objetivo propor a leitura de *O professor*, de Cristovão Tezza, enquanto uma paródia baseada no tema de Fausto, romance que, segundo a crítica especializada, pode ser considerado como uma de suas mais ambiciosas obras. Inicialmente, a pesquisa apresenta um panorama sobre os escritos de Tezza – seus romances, resenhas, ensaios e produção acadêmica –, corroborando assim a relevância do autor como um dos grandes nomes no cenário da literatura brasileira contemporânea. O trabalho prossegue delineando os principais aspectos desse romance, traçando a origem do mito de Fausto e apontando para sua importância na literatura ainda nos dias de hoje. Fausto, uma personagem marcada pela busca de controle sobre o humano e sobre a natureza, projeta sua sombra sobre o narrador-protagonista, Prof. Heliseu, lembrando a força de uma ideologia fáustica que está mais do que nunca em processo. Portanto, a leitura do romance deve encontrar uma chave de abertura para o convincente universo monológico criado pelo discurso autoritário do narrador. A chave é fornecida pela teoria bakhtiniana da linguagem, que inescapavelmente conduz ao questionamento da palavra unilateral desse narrador, e chega a desafiar até mesmo os próprios limites da linguagem. Essa pesquisa é realizada pela investigação sobre os vários jogos de linguagem identificados no texto e seus usos paródicos. Jogos que entrelaçam diferentes tipos de discurso no romance *O professor*: poesia, historiografia, ensaio, lenda. A dissertação também enfoca a relação dialógica entre aspectos da antiga sátira menipeia com a paródia. Análise que é desenvolvida de acordo com a perspectiva bakhtiniana sobre a associação entre os gêneros literários sérios e cômicos, levando em consideração as categorias propostas pelo teórico russo. Como

conclusão, pode-se afirmar que a presença do grotesco cria uma atmosfera carnavalizada que permeia o todo da narrativa.

Palavras-chave: Cristovão Tezza, Fausto, Perspectiva Dialógica, Paródia, Carnavalização.

## ABSTRACT

FERNANDES, Maria Aparecida. ***The Professor, by Cristovão Tezza – a Faust parody***. 2017. Dissertation (Master's Degree). Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2017, 148 p.

The dissertation proposes a reading of Cristovão Tezza's novel *O professor* [*The Professor*] as a parody based on the Faust theme. According to critics, that romanesque prose is considered one of the most ambitious book written by Tezza. Initially the research presents an overview of Tezza's writings: his novels, reviews, essays and academic production, corroborating the author's relevance as a major name in contemporary Brazilian literature. The work then delineates the novel's main aspects, tracing the origin of the Faust myth and pointing to its importance in literature up to the present time. Faust, a character who sought control over man and nature, projects a shadow on the novel's narrator and protagonist, Prof. Heliseu, reminding us that a 'faustic' ideology is more than ever in progress. Consequently, the reading of the novel must find out an opening key to the convincing monologic world created by the narrator's authoritative speech. The key is given by Bakhtin's theory of language which leads inescapably to the questioning of the narrator's unilateral word and even challenges the very limits of language. The research is made through the investigation of various intertextual games of language and their parody usages. Games which intertwine different types of discourse in the novel *O professor* [*The Professor*]: poetry, historiography, essay, legend. The dissertation also focus on the dialogic relation between aspects of the ancient Menippean satire and the parody. The analysis follows a

Bakhtinian perspective on the mingling of serious and comic literary genres taking into consideration the categories proposed by the Russian philosopher. As a conclusion it could be stated that the presence of the grotesque creates a carnivalistic atmosphere which pervades the whole narrative.

Keywords: Cristovão Tezza, Faust, Dialogic Perspective, Parody, Carnivalization.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	010
<b>1. CAPÍTULO I – Apresentações: <i>O professor</i>, de Cristovão Tezza, e o Dr. Fausto</b> .....	021
1.1 Apresentando <i>O professor</i> , de Cristovão Tezza .....	025
1.2 Apresentando Fausto .....	034
1.2.1 A epígrafe – ou a noção do bem cristão .....	037
1.2.2 Fausto – da história à literatura .....	040
1.2.3 O inimigo ou a pluralidade do mal .....	049
<b>2. CAPÍTULO II – Jogar é preciso</b> .....	057
2.1 O que está em jogo? .....	062
2.1.1 É possível contar com um lance de sorte? .....	062
2.1.2 Os adultos também brincam .....	065
2.1.3 As sutilezas de um jogo de xadrez .....	066
2.1.4 Quando os amantes brincam de esconde-esconde .....	069
2.1.5 Encaixa daqui, encaixa dali .....	070
2.2 As camadas do tempo .....	072
2.2.1 “A dama pee de cabra” .....	075
2.2.2 “Dom Ramiro ou a lenda de Gaia” .....	077
2.2.3 <i>O espelho de Cristina</i> .....	080

2.3 Como se fosse poesia .....	083
<b>3. CAPÍTULO III – No campo do sério-cômico .....</b>	<b>091</b>
3.1 Elementos cômicos .....	095
3.2 Invenção histórica, filosófica e temática .....	099
3.3 Colocação à prova .....	101
3.4 Combinatória do fantástico com o simbolismo e o místico-religioso.....	105
3.5 Síncrise: comparar, contradizer, cooperar.....	108
3.6 A Terra, o Céu, o Inferno .....	111
3.7 O fantástico experimental.....	113
3.8 Representação de estados psíquicos alterados .....	115
3.9 Escândalo e excentricidade: infrações às regras do bom-tom.....	119
3.10 Oximoro: os contrastes violentos .....	121
3.11 Utopias e distopias: o social em cena .....	122
3.12 Gêneros intercalares: versos e prosas.....	125
3.13 Pluristilismos e pluritonalidades: a heterogeneidade em pauta .....	129
3.14 Publicística atualizada: o contemporâneo .....	131
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>135</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>138</b>

## INTRODUÇÃO

Pode-se considerar que Cristovão Tezza é um autor com um sólido projeto literário que vem sendo aprimorado ao longo de mais de 35 anos dedicados à escritura. Desde sua primeira publicação, *Gran Circo das Américas*, de 1979 – passando por *O professor*, de 2014, objeto deste estudo – e chegando ao seu mais recente romance, *A tradutora*, de 2016, Tezza tem sido constante em seu propósito de rejeitar a repetição de fórmulas dadas, testadas e aprovadas, e investir em uma diversificada experimentação estético-formal. No gênero prosa dedicou-se, para citar alguns exemplos, ao conto, ao romance de formação, ao diário, ao romance epistolar, ao metaromance.

Mesmo antes de *Gran Circo das Américas*, a obra de estreia, Tezza relata, em *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* (TEZZA, 2012d), outras iniciativas no terreno da prosa romanesca. Essas primeiras tentativas ocorreram em seus anos “de Peter Pan”, como o autor se refere ao período entre os seus 18 e 23 anos, e resultaram em três romances que permanecem inéditos: *O papagaio que morreu de câncer*, uma fantasia de humanismo infantil, na avaliação do autor; *A máquina imprestável*, “uma ilustração pedestre, aqui e ali em prosa poética, das teorias místico-rousseauianas que [eu] vinha absorvendo como esponja” (2012d, p. 109); e *A televida*, texto que considerou “muito ruim” ao voltar a lê-lo um mês depois.

Tezza produziu também uma sátira, intitulada *Sopa de legumes*, obra “mais ou menos demolidora de todo mundo, a começar pelo nosso guru” (2012d, p.127), comenta o autor referindo-se à comunidade alternativa da qual fazia parte e, em particular, ao escritor e dramaturgo W. Rio Apa (1925-2016).

Aos 24 anos, em 1976, Tezza tem seu primeiro texto publicado pela revista *Escrita*, um “conto avulso”, no dizer do autor, intitulado “Os telhados de Coimbra”, “texto maduro de alguém que enfim, sabe escrever” (2012d, p. 160).

Cabe lembrar ainda que, antes de sua estreia como prosador, Tezza teria se dedicado ao teatro, escrevendo, no final da década de 1960 e início dos anos de 1970, as seguintes peças: *Monólogo do amanhã* (1968), *Os confinados* (1972) e *O Sétimo ensaio*

(?). Peças que foram encenadas pelo Centro Capela de Artes Populares (Cecap), com sede em Antonina, Paraná, mas das quais não se tem notícia de publicação.

Após a publicação de sua segunda obra, *A cidade inventada* (1980), seleta de 18 contos agrupados em quatro temáticas – “A cidade”; “As amantes”; “As crianças”; “Os sábios” –, vieram, por ordem de publicação, as seguintes obras de ficção: *O terrorista lírico* (1981); *Ensaio da paixão* (1986); *Trapo* (1988); *Aventuras provisórias* (1989); *Juliano Pavollini* (1989); *A suavidade do vento* (1991); *A primeira noite de liberdade* (1994), conto em edição artesanal; *O fantasma da infância* (1994); *Uma noite em Curitiba* (1995); *Breve espaço entre cor e sombra* (1998); *O fotógrafo* (2004); *O filho eterno* (2007); *Um erro emocional* (2010); *Beatriz* (2011), um volume com sete contos; *O professor* (2014); e, por fim, *A tradutora* (2016). Observando-se as datas citadas, todas das primeiras edições, ficam evidentes a constância e a regularidade de sua produção literária.

Ainda que Tezza tenha publicado um livro de contos, *A cidade inventada*, praticamente no início de sua trajetória como prosador, nota-se que essa é uma forma pouco cultivado pelo autor, pelo menos tendo por base o material vindo a público até o momento. No “Prólogo” de seu segundo livro de contos, *Beatriz*, o autor escreve que o primeiro volume, *A cidade inventada*, foi um conjunto de “histórias sofridamente criadas e buriladas entre 1969 e 1979 com a intenção de aprender a escrever e dominar a arte da ficção” (2012c, p. 9), ou seja, foi um exercício longo e penoso de aprendizado. Ainda no “Prólogo” de *Beatriz*, Tezza relata que essas narrativas foram uma espécie de laboratório no qual retomou e ampliou personagens que já haviam passado por seus romances anteriores. Além disso, foram também um estudo para a criação e o desenvolvimento de outras personagens que viriam a compor o elenco de futuras obras.

Em 2008, Tezza aceitou uma instigante provocação literária lançada pela Editora Record a 12 de seus autores: o desafio de recontar alguns contos de Machado de Assis (1839-1908) em uma publicação para lembrar os cem anos da morte do Bruxo de Cosme Velho. O escritor e tradutor Luiz Antonio Aguiar assim apresenta o conto de Tezza, em *Recontando Machado* (2008):

Cristovão Tezza pega o perturbador *O enfermeiro* e extrai uma recriação com seu estilo próprio, vertiginoso, ambientando-a no tempo atual. Seu *O adotado* traz personagens com outras histórias de vida, outros embates, mas explora o mesmo dilema – a dificuldade de se julgar outras criaturas quando a alma delas nos é revelada. Tezza, como fez Machado, nas poucas páginas de um conto, dissolve os contrastes simplórios entre o Bem e o Mal (AGUIAR, 2008, p. 10).

Outra homenagem da qual Tezza participou foi a “10 anos Flip”, na qual foi lançada uma publicação organizada por Liz Calder e Flávio Moura para celebrar a Festa Literária Internacional de Paraty. Foram reunidos, em uma edição bilingue, dez contos de dez escritores convidados da Flip: cinco brasileiros e cinco de países de língua inglesa. O conto de Tezza foi o inédito “O corte/The Cut”, uma primorosa e astuta reflexão sobre os não-ditos da linguagem (2012b).

Embora seus contos apresentem notável apuro estético, fica a impressão de que, para Tezza, representam mais um momento de estudo composicional que um forte comprometimento estético com esse formato. O autor reconhece abertamente: “Nunca fui contista” (2012c, p. 9), pois considera que sua “dificuldade com o gênero conto sempre foi o pouco talento com a trama curta e autossuficiente, a sequência rápida de dois ou três eventos, com um toque explosivo no final” (2012d, p. 151).

Retornando ao conjunto de sua obra romanesca, chama atenção a presença do que o próprio prosador denomina de *personas*, sendo que duas são as mais frequentes: a do professor e a do escritor, que ocupam diferentes posições narrativas em sua produção literária. Tezza esclarece:

Nada biográfico, diga-se – mas tematicamente próximo. Alguém que, não sendo eu mesmo, fala de coisas que me interessam de perto. [...] De qualquer modo, cada um deles fala do que me assombrava enquanto escrevia. Eram “duplos” distantes, já que eu assumia o mesmo horror ao biografismo que dominou a mitologia acadêmico-literária dos últimos 40 anos [...] (2012c, p. 13-14).

Como exemplos desses “‘duplos’ distantes”, pode-se mencionar a *persona* de escritor no narrador Antônio Donetti, de *Ensaio da paixão*; em André Devinne, de *O fantasma da infância*; em Paulo Antônio Donetti da Silva, de *Um erro emocional*; e a *persona* de aspirante a escritor e professor, Josilei Matôzo, que tem por pseudônimo J. Mattoso, de *A suavidade do vento*; a *persona* de professor: no narrador-protagonista

Manuel, de *Trapo*; no Frederico Rennon, de *Uma noite em Curitiba*; e em Heliseu da Motta e Silva, o narrador-protagonista em nosso objeto de estudo, *O professor*.

É ainda intrigante a proximidade dos nomes dessas *personas* mencionadas – Antônio Donetti e Paulo Antônio Donetti da Silva; a repetição do sobrenome Silva em Heliseu da Motta e Silva; um certo emparelhamento entre o sobrenome Motta e Mattoso, de J. Mattoso. Somam-se a essas peculiaridades, a curiosa insistência das consoantes duplas nos sobrenomes dessas personagens – seria essa uma marcação apontando para os “‘duplos’ distantes” do autor Tezza?

O autor também lança mão de personagens que transitam de uma obra à outra. Um exemplo é Beatriz, revisora e professora de português, que percorre todos os contos de *Beatriz* (2011), e que vem trasladada da prosa romanesca de *Um erro emocional* (2010). Essa personagem, Beatriz, retorna ainda como a protagonista de *A tradutora* (2016). Outro exemplo é a personagem Juliano, protagonista de *Gran Circo da Américas* (1979), que parece encontrar uma difusa continuidade em *Juliano Pavollini* (1980).

Por admitir um certo “horror ao biografismo”, como afirmado anteriormente, ao lançar *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, o autor procura dar maiores esclarecimentos acerca dessa questão. Em entrevista concedida à revista *Cult*, o autor comenta que intitulou “de ‘autobiografia’ para justamente marcar a diferença da ficção”, pois “no ensaio, está presente uma ‘pressuposição de verdade’; em todo ensaio, o narrador desespera-se para ser idêntico ao autor (o que, na ficção, é mortal)” (PINTO, 2015, p. 62). Embora tenha em seu subtítulo a palavra “autobiografia”, essa obra pode ser caracterizada, com propriedade, quase como um memorial do autor, ou então como uma narração ensaística subdividida em 44 textos breves sobre sua formação como escritor.

Tezza considera que até *Breve espaço entre cor e sombra* (1998) – sinteticamente renomeado *Breve espaço* (2013) – sua prosa romanesca estaria situada em uma linha de continuidade, mas que a partir desse momento sua linguagem literária parece ter tomado uma nova inflexão, incidindo sobre um maior aprofundamento reflexivo. Nas palavras do autor:

[em] *Trapo, Aventuras provisórias, Juliano Pavollini, A suavidade do vento, O fantasma da infância* ou *Uma noite em Curitiba*, os romances que me fizeram escritor, eu era predominantemente um observador da realidade [...]. Com *Breve espaço*, o observador enfim começa também a ser observado (PINTO, 2015, p. 61).

Em sua obra seguinte, *O fotógrafo* (2004), mesmo abordando os seus “temas tradicionais”, como “a solidão, a família, a vida urbana, as relações amorosas, Curitiba” (PINTO, 2015, p. 61), como relata Tezza na mesma entrevista a Manuel da Costa Pinto, sua escrita já não era a mesma. O autor avalia criticamente que a literatura que fazia “do final dos anos 70 até meados dos anos 90, era tudo que [...] não deveria ter feito como escritor sintonizado com o seu tempo” (PINTO, 2015, p. 61).

A carreira de Cristovão Tezza chega a seu ponto alto em 2007, com a publicação de *O filho eterno*. Aclamada nacional e internacionalmente, a obra ganhou várias edições e traduções para o inglês, o espanhol, o francês, entre outras línguas. Essa obra foi adotada inclusive como leitura essencial por áreas como a psicologia, a psicanálise, a pedagogia e a psiquiatria (a tradução francesa, *Le fils du printemps*, recebeu o prêmio Charles Brisset da Associação Francesa de Psiquiatria, em 2010). Foi até mesmo adotada como obra de autoajuda, ou seja, como suporte a familiares e a envolvidos com pessoas com a síndrome de Down.

Manuel da Costa Pinto, na introdução à entrevista já mencionada, reafirma que a “partir do romance *O filho eterno*, [...], ele [Tezza] cria uma nova perspectiva narrativa, que em entrevistas, debates e conversas informais, costuma chamar de ‘realismo reflexivo’” (2015, p. 60). O que parece significar que o autor passa para uma “prosa que se autoexamina”, uma linguagem que se volta sobre si mesma em um “mergulho autoreflexivo”, o que agrega um notável refinamento a seu processo criativo.

Depois de *O filho eterno*, veio *Um erro emocional* (2010), cuja narrativa, para a professora Noemi Jaffe “é premiada por uma autoconsciência densa e incontornável”<sup>1</sup>, e, como estima o escritor José Castello, esse “livro expande as premissas do realismo”<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/\\_umerroemocional/p\\_16out10\\_folha.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/_umerroemocional/p_16out10_folha.htm)> Acesso em: 16 jun. 2016.

<sup>2</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/\\_umerroemocional/p\\_jan11\\_ pernambuco.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/_umerroemocional/p_jan11_ pernambuco.htm)> Acesso em: 16 jun. 2016.

Em continuidade, foi lançado *Beatriz* (2011), que para o jornalista Cadão Volpato, dá corpo a um conjunto de textos curtos que “revelam estudos dos personagens”, trabalhados “pela visão aguda, contemporânea e realista do autor”<sup>3</sup>.

*O professor*, penúltimo romance do autor, parece indicar uma radicalização em sua linguagem romanesca. Em depoimento dado a Wilame Prado, Tezza diz considerar *O professor* sua mais ambiciosa obra: “Eu sinto que é o meu melhor livro pelo apuro técnico e pela maturidade da visão de mundo, que é algo que só o tempo dá”<sup>4</sup>.

Na mesma entrevista a Prado, o autor também pondera sobre seus avanços como escritor romanesco que resultaram em *O professor*:

Sinto que minha linguagem literária foi amadurecendo em direção a um estilo muito pessoal, marcado principalmente por um narrador “dobrado”, que, ao mesmo tempo, está na primeira e na terceira pessoas; sutilmente a frase passa de um ângulo a outro, aqui e ali. E um reflete o outro e sobre o outro – [...]”<sup>5</sup>.

Ao fazer um balanço de seu percurso, em entrevista a Ubiratan Brasil, Tezza revela:

[...] depois de meus livros dos anos 80 e 90 (como *Trapo*, *Juliano Pavollini* ou *Uma noite em Curitiba*), que me garantiram alguma segurança romanesca, fui dando uma guinada reflexiva [...]. *Breve espaço*, de 1998, começou esse processo. Em seguida *O fotógrafo*, que é inteiro uma invasão de intimidades. Enfim, *O filho eterno*, uma autoinvestigação romanesca. *Um erro emocional* foi uma pequena sonata, quase um exercício, mas que me abriu muitos caminhos. De certa forma me preparou para escrever *O professor*<sup>6</sup>.

Portanto, segundo o autor, contribuíram decisivamente para o requinte romanesco de seu último livro de ficção a “maturidade de visão de mundo”, uma maior “segurança romanesca” e o desenvolvimento da “linguagem literária”, cinzelados no decorrer de sua carreira.

---

<sup>3</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f\\_beatriz/p\\_09dez2011\\_valor\\_economico.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/f_beatriz/p_09dez2011_valor_economico.htm)> Acesso em: 16 jun. 2016.

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/tezza\\_revisita\\_o\\_assado\\_12abr14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/tezza_revisita_o_assado_12abr14.pdf)>. Acesso em: 26 mai. 2016.

<sup>5</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/tezza\\_revisita\\_o\\_passado\\_12abr14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/tezza_revisita_o_passado_12abr14.pdf)>. Acesso em: 26 mai. 2016.

<sup>6</sup> Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/oestadodesp\\_28mar14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/oestadodesp_28mar14.pdf)>. Acesso em: 16 jun. 16.

Além de sua produção ficcional, Tezza manteve também uma atividade jornalística assinando resenhas, crônicas e textos críticos nos jornais *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e na revista *Veja*, todos de São Paulo; em *O Globo*, do Rio de Janeiro; e na *Gazeta do Povo*, principal jornal do Paraná.

São dois os seus livros de crônicas coligidas dentre as publicadas na *Gazeta do Povo*: o primeiro, *Um operário em férias: 100 crônicas escolhidas* (2013b), cobrindo um período que vai de 2008 a 2012; e o segundo, *A máquina de caminhar: 64 crônicas e um discurso contra o autor* (2016), que reúne textos produzidos entre os anos de 2008 e 2014. Ambos com seleção e apresentação de Christian Schwartz, jornalista, tradutor e professor curitibano.

A respeito de sua atividade como cronista, Tezza confessa em entrevista a Manuel da Costa Pinto:

Jamais havia escrito crônicas na vida, mas meti a cara e fui aprendendo. Foi uma experiência fascinante – além da rigorosa limitação do espaço e da pressão da produção regular, sente-se a onipresença imediata do leitor: uma crônica é uma conversa em voz alta que exige uma etiqueta sutil do narrador (2015, p. 65).

É interessante notar que em suas crônicas Cristovão Tezza oferece uma excelente oportunidade para um contato mais próximo com a sua formação enquanto leitor. Na crônica “Razão e magia”, publicada em *Um operário em férias*, o autor ressalta três referências literárias relevantes em suas leituras iniciais: Monteiro Lobato (1882-1948), Júlio Verne (1828-1905) e Arthur Conan Doyle (1859-1930). Sobre Lobato, Tezza escreve:

Comecei, como milhões de brasileiros, lendo Monteiro Lobato, um autor cuja diretriz primeira era “racionalizante”. Tudo que se falava no célebre Sítio do Picapau Amarelo, a partir do atrevimento da boneca Emília, procurava *explicar o mundo pelos olhos da razão e da lógica*; não havia mistério que não pudesse ser desvendado, trazido à luz, posto sob controle. No mundo de Lobato, *a inteligência era um valor altamente positivo, de fato o único que contava*; suas fábulas tinham sempre um sentido desmistificador (2013b, p. 71, grifos nossos).

Sobre Júlio Verne, comenta:

O segundo autor que me fascinou foi Júlio Verne, um *autêntico iluminista*. Também sob o *domínio da razão*, os heróis de Verne devassavam todos os confins da Terra como quem abre *um mapa a ser decifrado – a ciência era o grande motor do mundo*, e o progresso, um valor positivo, desde que colocado ao lado do bem, por sua vez uma qualidade nítida, facilmente reconhecível (2013b, p. 72, grifos nossos).

E sobre Conan Doyle, afirma:

[...] já no ginásio do Colégio Estadual, devorava as aventuras de Sherlock Holmes. O clássico detetive de Conan Doyle era outra afirmação da razão: desvendar mistérios de um crime é tirar dele a aura do incompreensível, do mágico ou do místico, e iluminá-lo pela poderosa luz da lógica, juntando pistas esparsas e delas extraindo a verdade (2013b, p. 72, grifos nossos).

É notável a relação que se pode estabelecer entre os três autores lembrados por Tezza. Observa-se que as questões grifadas – comuns a todos – referem-se à razão, à lógica, à inteligência e à ciência, enquanto valores altamente positivados, em implícita oposição à negatividade do misterioso, do mágico e do místico, que devem necessariamente ser devassados e elucidados pela luz de uma razão todo-poderosa. É possível cogitar que essas referências, que foram suas primeiras e fundamentais leituras, tenham contribuído de forma determinante para a constituição de sua singular *visão de mundo*, pois como concede Tezza:

Há uma relação sempre inescapável entre *visão de mundo* e *escrita*. Particularmente na arquitetura da prosa romanesca, [...], o que pensamos miudamente do mundo e das pessoas é parte substancial do texto que escrevemos; há uma massa concreta de opiniões objetivas que respira, a seu modo, e com sua linguagem, em cada linha (2012b, p. 173, grifos nossos).

Com frequência o autor se refere à noção de *visão de mundo* e convém, neste momento, destacá-la e ampliá-la. Tezza dá a entender que por *visão de mundo* pode-se compreender os valores, princípios, ideias, crenças, que regem, consciente e inconscientemente, o seu ser e o seu agir no mundo e na vida, que suprem inclusive as diretrizes para sua escrita. Na compreensão bakhtiniana, a visão de mundo é sempre *ideológica*. Em termos literários, significa que tanto o autor quanto o narrador e as personagens, ou as vozes que falam no romance, são ideológicas, ou seja, estão representando um ponto de vista ou uma visão particular do mundo.

Para Bakhtin, o *homem social*, aquele que fala no romance, é sempre e inevitavelmente um *ideólogo*, porque suas palavras representam *um ponto de vista sobre o mundo*. Segundo esse teórico:

[...] quando um *esteta* se põe a escrever um romance, seu esteticismo não se revela absolutamente na construção formal, mas no fato de que o romance representa uma pessoa que fala que é o ideólogo do esteticismo,

que desvenda sua profissão de fé, sujeita a uma provação no romance (BAKHTIN, 2014, p. 135, grifo nosso).

Assim sendo, “até mesmo o *esteta*, que elabora um romance, torna-se, neste gênero, um *ideólogo* que defende e que experimenta suas posições ideológicas, torna-se um apologista e um polemista” (BAKHTIN, 2014, p. 135, grifos nossos).

Em *A máquina de caminhar* (2016), Tezza expande a sua reflexão acerca de suas referências marcantes, trazendo mais um nome para ele significativo: Millôr Fernandes.

[...] uma influência marcante na minha *visão de mundo*, no meu modo de responder a ele e no meu *humor* ou no estado de espírito, alguém que mostrou com agudeza desconcertante onde focar a câmera quando se olha em torno, este princípio fundamental da observação, foi Millôr Fernandes [...]. Passei a vida lendo Millôr, onde quer que esbarrasse com ele. Diante de um texto e uma imagem sua, sempre me senti imediatamente próximo – tudo que ele criava me tocava (TEZZA, 2016, p. 141, grifos nossos).

Como elucidada Tezza, os escritores

com certa pose, costumam citar os clássicos quando se referem às suas influências. Em geral, nas entrevistas, aprendemos a escrever com Balzac, com Flaubert, com Machado de Assis, e a fazer poemas com Eliot, Valéry, Drummond. Mas na verdade as influências mais intensas são as que ultrapassam os gêneros formais, as que nos tocam no *modo de olhar para o mundo* e a criar um *repertório de referências culturais*. Pais nos influenciam; amigos da vida inteira criam referências; ambientes duradouros deixam marcas; as profissões nos fazem, às vezes insidiosamente; uma rede invisível de contatos informais, da rua à escola, vai desenhando nossa cabeça (2016, p. 141, grifos nossos).

Concordando com o autor, o romancista argentino Ernesto Sabato (1911-2011) tem uma poética apreciação sobre o tema das influências de um escritor:

Para o bem e para o mal, o verdadeiro escritor escreve sobre a realidade que sofreu e de que se alimentou, isto é, sobre a pátria, embora, às vezes, pareça fazê-lo sobre histórias distantes no tempo e no espaço. Creio que Baudelaire afirmou que a pátria é a infância. Parece-me difícil escrever algo profundo que não esteja ligado de maneira aberta ou emaranhada à infância (SABATO, 2003, p. 21).

Mas, como adverte Tezza, na “ficção, [...] a voz que pensa (ou as vozes que pensam) nunca é a mesma que escreve. [...]. O escritor tem de saber que a voz que ele escreve em cada instante do texto *não pode ser completamente a dele*” (2012d, p. 36, grifos do autor).

Cristovão Tezza é um escritor com uma consistente formação acadêmica. Sua tese de doutoramento, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo* (2003), indica sua orientação teórica de reconhecida base bakhtiniana:

A minha referência essencial – Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975) – [...] passou boa parte de sua longa (e, a rigor, anônima) vida falando e escrevendo sobre “prosa romanesca”, definindo-a não como uma forma composicional fechada e delimitada num período literário específico, mas como uma linguagem; ou mais precisamente, como um modo de apropriação da linguagem que tem várias faces e alguns pressupostos sociolinguísticos importantes (TEZZA, 2012d, p. 13).

Deve-se ressaltar também que, no conjunto da obra de Tezza, a atividade de resenhista precedeu a de cronista. Relata o autor que o “resenhista nasceu em 1995 de uma conversa sobre o jogo de xadrez e com o seu convite [de Manuel da Costa Pinto] para resenhar para a Folha de S. Paulo um livro de Arrabal que tinha esse jogo como tema – dali não parei mais” (PINTO, 2015, p. 63). “A volúpia da blasfêmia” foi o título de sua primeira resenha sobre o romance de Fernando Arrabal (1932), *A torre ferida por um raio*, de 1983, traduzido para o português e lançado no Brasil somente em 1995<sup>7</sup>. E, em 2013, foi publicada, apenas em edição digital, a reunião de seus textos críticos de 1995 a 2013: *Leitura – resenhas & ensaios*.

Sobre o gênero resenha, Tezza declara:

Eu sempre gostei de escrever resenhas e ensaios literários – é uma linguagem que dá vazão ao meu lado ‘racionalizante’. É também um modo de aprofundar meu olhar sobre a literatura – como eu disse, para mim, escrever é uma forma especial de revelação e conhecimento. E, do ponto de vista formal, considero a resenha o ‘soneto da crítica’, uma arte exigente (PINTO, 2015, p. 63, grifo nosso).

Vale mencionar ainda sua produção acadêmica com *Prática de texto para estudantes universitários* (2001), no qual adota um trabalho com a linguagem escrita orientado por diretrizes sociolinguísticas, e *Oficina de texto* (2003), que tem como proposta “trabalhar o domínio da linguagem escrita a partir de uma perspectiva da diversidade linguística, em particular da oposição entre fala e escrita” (TEZZA, 2010, p.

---

<sup>7</sup> No site do autor estão disponíveis as resenhas que escreveu para o jornal *Folha de S. Paulo* e para a revista *Veja*, entre os anos de 1995 e 2012.

7). Em ambas, Tezza divide a autoria com o linguista e professor Carlos Alberto Faraco, outro conhecido bakhtiniano.

Quanto à contribuição crítico-teórica de Cristovão Tezza, é imprescindível voltar a mencionar sua tese de doutorado, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*, na qual o autor além de destacar a posição de Bakhtin frente ao formalismo russo, também se debruça sobre as enigmáticas fronteiras entre a prosa e a poesia na concepção bakhtiniana. Deve também ser citada sua produção *ensaística* composta por cinco ensaios em português: “Discurso poético e discurso romanesco na teoria de Bakhtin” (1988); “Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura” (2001); “A construção das vozes no romance” (2001); “Sobre a autoridade poética” (2006); “Poesia” (2006); e, em inglês, o ensaio “Polyphony as an Ethical Category” (2002). Por último, não pode ser esquecida a publicação digital de *Literatura à margem*, que reúne três conferências pronunciadas pelo autor, uma em 2010 e duas em 2014.

Tendo traçado em linhas gerais a trajetória de escritor romanesco de Cristovão Tezza, e destacado suas outras frentes de atuação, resta esclarecer os propósitos desta dissertação, que parte da hipótese de que seu penúltimo romance, *O professor*, que constitui o *corpus* desta pesquisa, poderia ser lido como uma *paródia* inscrita na *tradição fáustica*. Leitura que se reconhece apenas enquanto uma leitura possível, levada a cabo com o rigor e a minúcia também possíveis, tendo por alicerce o intuito de propor uma expansão dos sentidos estético-literários dessa obra.

Para tanto, este trabalho toma como fundamentação teórica o conceito bakhtiniano de *paródia*, que, em síntese, apresenta três características básicas: em primeiro lugar, o discurso literário paródico estaria fundado na *subversão* de temas considerados nobres; em segundo lugar, esse discurso se localizaria em *continuidade* no interior de uma linhagem, que inclui tanto a *repetição* quanto a *variação*; e em terceiro lugar, esse discurso estaria em *dialogismo* com outros discursos que compartilham da mesma tradição.

Neste ponto, momento de transição para o primeiro capítulo, terreno no qual o tenso jogo dialógico entre discursos vários será posto em ação, é oportuno e alentador

lembrar a inspiradora convicção do filósofo romeno Emil Cioran (1911-1995): “É um prazer pensar que só da imperfeição ainda se pode aprender alguma coisa” (2014, p. 14).

## CAPÍTULO I – APRESENTAÇÕES: O PROFESSOR, DE CRISTOVÃO TEZZA, E O DR. FAUSTO

Ah, tudo é símbolo e analogia!  
O vento que passa, a noite que esfria  
São outra cousa que a noite e o vento –  
Sombras de vida e de pensamento.

*Fernando Pessoa*

Antes de passar à apresentação das características literárias do romance *O professor*, de Cristovão Tezza, e de expor os elementos que compõem o tema de Fausto, é indispensável averiguar como esse autor se posiciona no contexto da literatura brasileira contemporânea. É imprescindível também circunscrever a ambiência histórica e literária na qual foi publicado o primeiro livro sobre Fausto– o *Faustbuch*, em 1587, na Alemanha no último quartel do século XVI.

Para pensar a literatura brasileira contemporânea, Tezza em depoimento colhido no projeto Ofício da Palavra<sup>8</sup>, parte do pressuposto de que em “cada época a literatura ganha um sentido diferente” (GONÇALVES, 2014, p.63), e o autor sente-se à vontade para falar sobre o sentido de literatura vigente durante a segunda metade do século XX, quando iniciou sua carreira de escritor:

Eu posso falar do sentido da literatura para a minha geração, aquela do final dos anos 60. O Brasil estava entrando numa ditadura militar que dominaria o país durante vinte anos. E o perfil do país mudava, com o início de um processo de urbanização muito forte. Um país de perfil predominantemente rural começava a se transformar no país agressivamente urbano que é hoje. Além disso, havia uma mudança global nos costumes, que repercutia aqui, com um sentimento de revolta contra os valores familiares, sociais e religiosos (GONÇALVES, 2014, p. 63-64).

Tezza vem de uma geração inquieta, contestadora, à procura de modos alternativos de vida que ficassem à margem das instituições tradicionais. O autor relata:

[que] com 15, 16 anos, eu já não queria ir para a universidade e nem fazer parte de qualquer projeto que servisse àquilo que eu chamava,

---

<sup>8</sup> O projeto “Ofício da Palavra” ocorreu no período de novembro de 2006 a maio de 2014, por iniciativa do Instituto Cultural Flávio Gutierrez, na pessoa de sua fundadora e presidente, Angela Gutierrez. Os encontros com os escritores ocorreram no Museu de Artes e Ofícios, em Belo Horizonte. 11 desses encontros foram selecionados e passaram a integrar o volume *Ofício da palavra*, organizado por José Eduardo Gonçalves e publicado pela Autêntica, em 2014.

com desprezo, de ‘o sistema’. Queria ser um escritor, um artista, alguém que vivesse fora do sistema, com o mais ou menos vago projeto de modificar o mundo (GONÇALVES, 2014, p. 64).

Dentro do espírito de seu tempo, o autor, imerso nessa atmosfera ideológica de negação dos valores tradicionais, passava longe dos aspectos pragmáticos da vida: “Para mim, num primeiro momento, o ato de escrever se vinculou à ideia de dar uma resposta existencial ao mundo, e não como um meio de sobrevivência” (GONÇALVES, 2014, p. 64). Mas Tezza reconhece que na atualidade: “Escrever se tornou um trabalho como outros na sociedade” (GONÇALVES, 2014, p.64), um projeto que impulsiona os pretendentes a escritor ou escritora a investir na aquisição de uma “competência formal” e a se preocupar com estratégias eficientes para uma inserção bem-sucedida em um mercado literário bastante competitivo.

Nos anos 70, já estavam mais ou menos consolidados os grandes nomes da literatura brasileira do século XX: Carlos Drummond, Manoel Bandeira, Jorge Amado, Erico Veríssimo, dentre outros. Esses clássicos deixaram um território muito bem demarcado no universo das letras brasileiras, e que, por uma série de circunstâncias deixou um certo vácuo literário nos anos que se seguiram. Por conta disso, minha geração demorou muito para aparecer. Somente a partir do ano 2000, de uns dez anos para cá, que os tais “escritores com manuscritos de computador”, como bem definiu o Nelson de Oliveira<sup>9</sup>, começaram a despontar. Tanto é que nós, na casa dos 50, 60 anos, ainda somos chamados de “novos escritores” (GONÇALVES, 2014, p.66).

Segundo o autor, fazendo um balanço dos dois últimos séculos em comparação com o atual:

[...] veremos que uma de suas funções [da literatura] era dar informações ao leitor de um novo contexto urbano, além de servir como espécie de arena para a discussão filosófica, sociológica e política dos grandes temas da época. [...] Essas funções foram desaparecendo no século XX, para ressurgir com mais vigor, em outros espaços. *No século XXI, acredito que o romance pode ser o local para a produção de um realismo reflexivo.* [...] Trata-se de um espaço de reflexão sobre temas contemporâneos, não como informação jornalística puramente filosófica ou sociológica, mas no sentido de *colocar o ser humano à prova em experiências vivas ou em situações concretas de representação da realidade* (GONÇALVES, 2014, p. 66, grifos nossos).

---

<sup>9</sup> Nelson Luiz Garcia de Oliveira (1967) ou simplesmente Nelson de Oliveira, é o organizador de duas antologias de contos. A primeira, a que se refere Tezza, é *Geração 90: Manuscritos de computador – os melhores contistas brasileiros surgidos no final do século XX*, (2001); a segunda é *Geração 90: Os transgressores* (2003).

Sem apelar para rótulos definitivos, nem se ajustar no interior de rígidos compartimentos literários, Tezza se posiciona alinhado ao que denominou “realismo reflexivo”. Seus temas estão voltados à realidade contemporânea, mas têm as portas abertas para a literatura de outros tempos e de outras culturas. Esse é o caso de *O professor*, obra na qual foi possível identificar um fio do “tecido fáustico”, que forma “uma complexa rede textual” com incontáveis conexões e com uma enorme “variedade de registros fáusticos, dos mais sombrios aos mais jocosos”, como escreve Jerusa Pires Ferreira (cf. FERREIRA, 1995, p. 15-19).

Já a primeira publicação com a narrativa sobre a vida do homem histórico, que está na origem desse tecido fáustico – o Dr. Fausto –, se deu em território alemão, no panorama histórico-cultural de fins do século XVI e estende suas notáveis repercussões até a contemporaneidade. Essa publicação, de 1587, era um *Volksbuch*, ou um livro popular de edição barata e facilmente comercializável. Como explica o crítico de literatura e de teatro Anatol Rosenfeld (1912-1973):

De importância no contexto da literatura do século XVI são os chamados *Volksbücher*. O mais importante entre esses livros populares, pela enorme influência, é a *Historia Von D. Johann Fausten* (*História do Dr. Johann Fausto*, 1587), reunião das lendas em torno da figura histórica do mágico, charlatão e sábio Georg Faust (ROSENFELD, 1993, p. 47).

Essa primeira obra, também apelidada de *Faustbuch*, marcou a consolidação do mito de Fausto, um homem tido por alguns como um Prometeu e por outros, como um mistificador. Talvez a razão esteja com os que consideram Fausto um representante do homem renascentista, um homem com saberes diversificados, empenhado em múltiplas atividades. Segundo a professora Eloá Heise<sup>10</sup>: “Para entender o verdadeiro significado da figura do doutor Fausto”, é preciso compreender que esse mito teve origem numa época de crise “caracterizada por profundas mudanças, na qual conceitos até então inquestionáveis começam a ser colocados em xeque” e desacreditados. Ainda segundo essa estudiosa, a figura de Fausto é um paradigma, “uma essência do

---

<sup>10</sup> Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/fausto-a-busca-pelo-absoluto/>>. Acesso em: 10ago. 16.

comportamento humano que quer ultrapassar seus limites através da especulação. A busca é ao mesmo tempo utópica, no sentido de ideal, e real, uma vez que cristaliza o genuíno anseio humano de não se resignar a uma vida sem sentido” (HEISE, 2001, p. 48).

É preciso salientar que no início do século XVI ocorria, em terras alemãs, a Reforma Protestante (1517), deflagrada por Martinho Lutero (1483-1546) com a publicação das “95 teses” contra a Igreja Católica Romana. Segundo o crítico Otto Maria Carpeaux (1900- 1978), a “Reforma luterana não fora, em vários sentidos, um ‘progresso’. [...] O luteranismo tornou-se religião oficial dos príncipes feudais, das Universidades, da burocracia e da pequena burguesia” (CARPEAUX, 2013, p. 23). O que passou a significar: “Liberdade ilimitada no foro íntimo e submissão servil perante as autoridades. [...] A Alemanha luterana separou-se do Ocidente. Tinha deixado de ser humanista” (CARPEAUX, 2013, p. 23).

Portanto, para Carpeaux, embora muitos considerem a Reforma como um fator que contribuiu para uma atmosfera sociopolítica mais progressista e uma maior estabilidade econômica, a publicação do *Faustbuch* selou, naquele momento, a derrota do Humanismo e a vitória da Reforma em seu viés autoritário, e o *Faustbuch* representou o documento que oficializou o divórcio entre as ideias humanistas e a Reforma:

O documento desse divórcio do Humanismo e da Reforma é um livro anônimo, de inesperadas consequências literárias: a *História do Dr. Johannes Faust*, [...]. Essa história do grande taumaturgo que, com artes mágicas, quis conquistar o mundo, a Natureza, as mulheres e a imortalidade e acabou levado pelo diabo ao qual tinha empenhado a alma – sabe-se que essa história foi depois interpretada, reinterpretada e re-reinterpretada por Marlowe e Lessing e Goethe e por dezenas de outros poetas até Valéry e Thomas Mann, depositando-se nela toda a sabedoria e toda a loucura do mundo moderno. A fonte do enredo, aquele *Faust* de 1587, é um romance popular cujo autor anônimo não podia adivinhar o imenso futuro literário de seu livro. Mas certos trechos, especialmente a assombrosa última página, revelam que estava consciente da significação de seu enredo. O Humanismo tinha destinado o homem àquela conquista do mundo. Fausto, porém, saberá que isso só é possível vendendo a alma ao diabo. Só serão salvos os bons cristãos e cidadãos que se resignam à sua vida modesta, sem voos altos e sem querer saber tudo porque isso é perigoso à salvação da alma. O autor anônimo é bom luterano, condenando o Humanismo. O divórcio estava consumado (CARPEAUX, 2013, p. 23-24).

Como se pode verificar, Carpeaux atribui um relevante valor histórico ao *Faustbuch*. Basta lembrar que durante o período de vida de Fausto, conviviam em terras alemãs em excepcional tensão duas linhas de força: o Humanismo e a Escolástica patrocinada por Roma. O movimento humanista, que surgiu em contraposição à escolástica medieval, criou forças durante os séculos XIV e XV e ganhou ímpeto no século XVI. Teve entre seus mais destacados representantes o teólogo Erasmo de Roterdã (1467-1536), autor de *Elogio da Loucura* (1511), e o pensador inglês Tomás Morus (1478-1537), autor de *Utopia* (1516).

A escolástica, por sua vez, foi uma filosofia de cunho teológico, que predominou na Europa do século IX até praticamente o século XVII, embora já começasse a perder amplos espaços no século XVI. Essa corrente teológico-filosófica, que procurava conciliar a fé cristã com o pensamento clássico – principalmente o platonismo e o aristotelismo –, passou a ser questionada e refutada, em prol de uma visão que contemplava o sujeito humano como a justa medida de todas as coisas.

Seguindo-se às críticas ao papado e ao enfraquecimento de seu poder político, a Renascença se firma como uma proposta humanista em grande parte da Europa. Na Alemanha, ao contrário, a Reforma Protestante se consolidou suplantando o humanismo renascentista, segundo a abordagem de Carpeaux. E um modesto livro popular, a primeira obra literária sobre o mito de Fausto, assinala essa ruptura histórica.

## 1.1 APRESENTANDO O *PROFESSOR*, DE CRISTOVÃO TEZZA

Como hei de ao verbo dar tão alto apreço?  
De outra interpretação careço;  
Se o espírito me deixa esclarecido,  
Escrito está: No início era o Sentido!

*J. W. von Goethe*

Para Umberto Eco (1932-2016), um “narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, caso contrário não teria escrito um *romance*, que é uma *máquina para gerar interpretações*” (ECO, 1985, p. 8, grifos nossos). Essa bela metáfora, a do

romance como “uma máquina para gerar interpretações”, serve muito apropriadamente de *motto* para esta apresentação da obra em estudo, pois se pode afirmar que *O professor*, de Cristovão Tezza, é sem dúvida uma máquina multiplicadora de interpretações.

Portanto, serão dados, aqui, os primeiros passos interpretativos de uma leitura desse romance. Forçoso é começar pelo título: *O professor*.

Um título, infelizmente, é uma chave interpretativa. Ninguém pode furtar-se às sugestões geradas por *O vermelho e o negro* ou por *Guerra e paz*. Os títulos mais respeitosos para o leitor são os que se reduzem ao nome do herói epônimo, como *David Copperfield* ou *Robinson Crusóe*, mas até mesmo essa referência ao epônimo pode constituir ingerência indevida por parte do autor. O *Père Goriot* centraliza a atenção do leitor sobre a figura do velho pai, ao passo que o romance é também a epopeia de Rastignac, ou de Vautrin, vulgo Collin. Talvez fosse preciso ser honestamente desonesto como Dumas, porque é claro que os *Três mosqueteiros*, na verdade, é a história do quarto. Mas esses são luxos raros, que o autor talvez possa conceder-se apenas por engano (ECO, 1985, p. 8).

Ainda assim, com todas as ressalvas levantadas por Eco, um romance precisa de um título. E, para David Lodge (1935), escritor e crítico inglês, o título de um romance é “parte do texto – na verdade, a primeira parte que encontramos – e tem, portanto, um poder considerável de atrair e condicionar a atenção do leitor” (LODGE, 2009, p. 200). Tezza relata acerca da escolha do título: “O primeiro nome que pensei para o livro foi ‘A homenagem’”, mas à medida que a história foi sendo desenvolvida resolvi mudá-lo”<sup>11</sup>.

Lodge acrescenta que para “o romancista, a escolha do título pode ser uma parte importante do processo criativo, que o ajuda a estabelecer o foco narrativo da obra” (LODGE, 2009, p. 201). Portanto, voltando à declaração de Tezza, pode-se depreender que, durante a escritura de *O professor*, houve um proposital deslocamento no foco de atenção da obra.

De início, ao pensar em intitular o romance de *A homenagem*, o autor claramente indicava o evento centralizador do romance, o ponto de fuga para o qual todas as linhas da narrativa convergiam, mas, posteriormente, o autor optou por desviar a atenção do

---

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://www.uai.com.br/app/noticia/e-mais/2014/05/05/noticia-e-mais,154311/critovao-tezza-lanca-romance-o-professor-em-belo-horizonte.shtml>>. Acesso em: 05jul. 16.

leitor para o protagonista-narrador, o Prof. Dr. Heliseu da Motta e Silva. Talvez para ser “honestamente desonesto”, como sugere Eco no trecho citado.

Logo, mais uma vez, necessário é examinar o título, uma das chaves interpretativas do romance. Talvez, este título, *O professor*, possa ser compreendido como um título que, ao designar a profissão do herói, carregue uma certa aura de neutralidade. Mas ao recorrer a um dicionário (HOLANDA, 1999), dois sentidos sobressaíram – um deles é: “Aquele que professa ou ensina uma ciência, uma arte, uma técnica, uma disciplina”; o outro é: “Aquele que professa publicamente as verdades religiosas”. São duas definições semanticamente opostas ou, quem sabe, complementares: uma, aponta para os aspectos práticos e mundanos de uma profissão; a outra aponta para “as verdades religiosas”, para o campo do sagrado. Como escreve Eco, um “título deve confundir as ideias, nunca discipliná-las (ECO, 1985, p. 9). Portanto, talvez, nessa ambiguidade enraizada no título, haja uma astuta tentativa de embaralhar o leitor.

Assim, o título – *O professor* – dirige o foco da leitura para o narrador-protagonista, o Prof. Heliseu, a personagem central de dupla face, como fica destacado nos dois sentidos colhidos do dicionário. Uma ambivalência que, de forma muito sutil, já prenuncia o viés fáustico da obra, apontando vagamente para um certo paralelismo entre a figura de Fausto – a representação do homem dividido entre um saber profano da ciência e um saber extranatural, hermético – e o desencontrado protagonista do romance, o Prof. Heliseu.

Segue-se ao título uma epígrafe: “Nõ pode alguẽseer boa testemunha d’outrẽ, se primeiro nõ for boa testemunha de sy meesmo”, retirada de *Vita Christi* e datada de 1495. Precedendo o texto, a epígrafe é a porta de entrada do romance, ou nas palavras do professor e teórico belga Antoine Compagnon (1950), “a epígrafe representa o livro – apresenta-se como seu senso ou seu contrasenso –, infere-o, resume-o” (COMPAGNON, 1996, p. 121). Como se trata de uma epígrafe retirada de uma fonte cristã e que aponta para as “verdades religiosas”, pode-se depreender que seu sentido

esteja, mais uma vez, aderido à figura do professor, o narrador-protagonista, que se debate entre um passado de ex-seminarista e as demandas de seus desejos mundanos<sup>12</sup>.

Quanto à organização estético-formal do romance, Lodge explica que, geralmente, a “tendência é encarar a divisão dos romances em capítulos como algo óbvio, tão natural e inevitável como a divisão do discurso em frases e parágrafos. Mas claro que não é assim” (LODGE, 2009, p. 171). Sabe-se, portanto, que, para o processo composicional do romance, fragmentar um

[...] texto longo em unidades menores pode gerar vários efeitos. É como se a narrativa e o leitor ganhassem um tempo para respirar entre uma parte e outra. Assim, quebras de capítulo servem para marcar a transição entre tempos ou cenários diferentes da ação (LODGE, 2009, p. 172).

Lodge prossegue:

Há muitas formas de se dividir um texto ficcional e de marcar essas divisões: ‘Livros’ ou ‘Partes’, capítulos numerados, subseções numeradas ou não. Fica óbvio que alguns autores pensaram muito sobre o problema e não pouparam esforços para obter alguma simetria formal (LODGE, 2009, p. 175).

O romance *O professor* está dividido em um total de 20 partes ou capítulos, não titulados nem numerados, o que pode gerar um efeito de espaço aberto, sem molduras que disciplinem ou organizem a leitura. Para aquele leitor curioso que logo de início gosta de ler os títulos dos capítulos para formar uma ideia geral da obra ou para aquele que quer saber quantos capítulos tem o livro para programar sua leitura, pode ser um fator de desconforto, semelhante a adentrar um território sem bordas e sem bússola para guiar o avançar dos passos.

No que diz respeito à “simetria formal” apontada por Lodge, este ainda acrescenta “que a simetria tem uma importância maior para os escritores de ficção do que os leitores conseguem perceber conscientemente (LODGE, 2009, p. 176)”. Verifica-se que cada uma das 20 partes que compõem a narrativa conta com uma média, relativamente regular, de 10 a 12 páginas por capítulo, percorrendo o romance um total de 230 páginas.

---

<sup>12</sup>A epígrafe será traduzida, detalhada e interpretada ainda neste capítulo, em “Apresentando Fausto: da história à literatura”.

No todo da obra, observa-se que há uma prevalência de parágrafos longos, cravejados por uma pontuação engenhosa, que provoca pequenas rasteiras na leitura – armadilhas lançadas no caminho do leitor. Parágrafos que são atravessados por trechos em itálicos, com citações em português arcaico em recortes de lendas, crônicas, poemas. Os itálicos também assinalam mudanças de tom na narrativa ou aparecem ainda enfatizando palavras, frases, além dos usos normalmente previstos pelas regras que regem o seu emprego.

São introduzidos também no corpo do texto trechos entre parênteses, que cercam em seu interior desde umas poucas palavras a várias páginas, constituindo fragmentos claramente assimétricos, de extensão bastante variável. Fragmentos que trazem uma voz que tece comentários como se estivesse em *off*, criando também uma ideia de intervalo na narrativa ou ainda de intromissão; instituindo uma espécie de intermitência ou de interrupção ou ainda de suspensão narrativa.

Como escreve Compagnon (1996, p. 37), a “citação é um corpo estranho” no texto, uma espécie de “enxerto”. No caso da obra em questão, o tecido do enxerto está visível nos tipos em itálico, elementos distintos no corpo do restante da escrita narrativa, elementos em justaposição e em combinação. No caso dos trechos entre parênteses, a cicatriz aparente são os próprios parênteses, que ao mesmo tempo separam e unem textos, como se formatassem um rompimento com um texto “oficial” e produzissem um subtexto ou um subentendido à parte, ou como o lado direito e o avesso da narrativa, ou, ainda, o que tem valor de texto a ser lido e tomado em consideração e o que pode ser apagado, ignorado (cf. COMPAGNON, 1996).

Surgem também citações literárias disseminadas ao longo do texto, citações sem aspas, o mais das vezes sem referências, sem créditos. Citações de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), Manuel Bandeira (1886-1968), João Cabral de Melo Neto (1920-1999), Luís Vaz de Camões (1524-1580), Oscar Wilde (1854-1900), T. S. Eliot (1888-1965) e outros fazem parte desse dialogismo autoral. Pela dissimulação das fontes, a autoria ora é elidida, ora é embaralhada, e a palavra alheia é apropriada e modificada. Assim, se por um lado, o autor Tezza desafia o leitor para um jogo de esconde-esconde ou de adivinhação, por outro, é o narrador em primeira pessoa, o Prof.

Heliseu, perdido em meio às discrepâncias de sua memória, o porta-voz desses jogos linguageiros que brotam de esquecimentos voluntários e involuntários<sup>13</sup>.

Quanto às personagens, este “é provavelmente o aspecto mais difícil de se discutir em termos técnicos” (LODGE, 2009, p. 76). Nesse sentido, o teórico russo Mikhail Bakhtin (1895-1975) acrescenta que “reina até hoje pleno caos na estética da criação verbal e particularmente na literatura. A cada passo esbarramos na confusão de pontos de vista diferentes, de planos de enfoque diversos, de princípios vários de avaliação” (BAKHTIN, 2011, p.7). Em sua original e ousada teorização, Bakhtin propõe que o autor – o agente da unidade do todo da obra – e a personagem são correlativos, ou seja, estão em uma tensa, mas distanciada correspondência, autor e personagem são análogos e dialogam. Bakhtin analisa a relação autor-personagem como uma “relação basilar”, uma relação estética:

[...] relação de uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, de uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa de dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmo elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma: com a plenitude da imagem externa, o fundo que está por trás dela, a sua relação com o acontecimento da morte e do futuro absoluto, etc., justificá-la e acabá-la desconsiderando o sentido, as conquistas, o resultado e o êxito de sua própria vida orientada para o futuro (BAKHTIN, 2011, p. 12, grifos do autor).

E a crítica e professora Beth Brait esclarece que Bakhtin, com *a análise dialógica do discurso*, produz uma “filosofia que se apoia tanto na linguagem literária quanto na vida cotidiana” (BRAIT, 1998, p. 163), rompendo corajosamente com a fronteira entre a teoria e a existência concreta dos sujeitos sócio-históricos:

O interesse pelas relações existentes entre o autor e seus personagens é, de fato, uma das versões propostas por Bakhtin para o cerne de seu pensamento que é precisamente as formas de relações existentes entre eu/outro e que se deixam ver e estabelecer *na e pela* linguagem (BRAIT, 1998, p. 165, grifos da autora).

---

<sup>13</sup>Tanto as citações literárias diretas destacadas em itálico (que ocupam um espaço graficamente destacado no texto), quanto as citações literárias indiretas (que reverberam ecos de outras vozes autorais nem sempre nomeadas) serão estudadas e analisadas no Capítulo 2 desta dissertação, “Jogar é preciso”.

Para o professor e crítico Robert Stam, a abordagem bakhtiniana da personagem é essencialmente democrática e

[...] reflete a abordagem igualitária, amavelmente anarquizante, carnavalesca, típica de seu pensamento. Ele rejeita uma visão “imperialista” ou monárquica do autor que exerce seu domínio sobre os súditos-personagens. O personagem, de acordo com a concepção bakhtiniana, não tem necessidade do autor para ser conhecido, nem pode ser confinado aos limites fixos do discurso do autor sobre ele (STAM, 1992, p. 38).

Os seres *com* os quais e *aos* quais Tezza se corresponde no mundo ficcional de *O professor* e que criam o núcleo central do romance são: Heliseu, o protagonista; Mônica, a esposa do professor Heliseu; Thérèse, a doutoranda; Úrsula, amiga de Mônica; Dudu, filho de Heliseu e Mônica; Dona Diva, a empregada de décadas; Veris, o colega da universidade. Outras personagens de aparecimento esporádico também se apresentam no universo do professor, e, no conjunto, são todas geralmente retratadas pelo narrador-protagonista em tom irônico e caricatural.

Para completar o universo polifônico/dialógico da narrativa romanesca de *O professor*, a enunciação da personagem central Heliseu, ou o “herói problemático, também denominado demoníaco, [aquele que] está ao mesmo tempo em comunhão e em oposição ao mundo” (BRAIT, 2004, p. 39), é acompanhada por um narrador.

Esse “narrador dobrado”, no dizer de Tezza, é constituído por um narrador em primeira pessoa e um narrador em terceira pessoa que acompanha passo a passo a voz do professor Heliseu, o narrador-protagonista. Embora os dois narradores compartilhem todo o relato em sinuosos trânsitos de voz, o narrador em terceira pessoa, com uma presença sutil, ocupa um plano tão elusivo que propicia que a voz de Heliseu se sobressaia e ganhe em protagonismo.

Essa dupla narração em *O professor* desenvolve uma organização cronotópica bastante sofisticada que se desdobra em três cenas temporais articuladas, ou três cronotopos. Uma primeira cena ocorre no tempo presente da narrativa. Nela, o professor encontra-se em seu apartamento e se prepara, durante umas poucas horas, para receber uma homenagem em *performances* cronologicamente ordenadas: Heliseu desperta, levanta, toma café, toma banho, veste-se e sai de casa.

Entremeada a essa cena, o professor projeta outra cena que se desenrola em um tempo futuro. É quando imaginariamente está frente a um auditório, proferindo um discurso que deveria ser de agradecimento, mas que se transforma em um tragicômico relato rememorativo. No entanto, a “própria memória”, adverte o psicanalista e crítico literário Michel Schneider (1944), “é uma forma da imaginação, uma ficção que reescreve os vestígios deixados” pelo passado (1990, p. 19). Portanto, invadindo essa cena futura, surgem outras cenas ficcionais. São cenas da infância, do período de formação e da vida adulta, fragmentos da vida do professor que vão sendo expostos em sucessão não cronológica. Esses tempos fantasiados e fraturados vão se conjugando e compondo a narrativa.

Na cena projetada no futuro, Heliseu se faz orador discursando frente a seus colegas, um discurso imaginário proferido em público, em um local nobre, no palco do anfiteatro da universidade. Coloca-se em posição elevada, de destaque, e agradece a uma suposta homenagem com um discurso que também é uma sátira mordaz do discurso acadêmico formal. Heliseu, ao enveredar pelo emaranhado de sua memória, devassa a sua intimidade e a das outras personagens também, sem poupar ninguém de seu sarcasmo.

Heliseu discursa – narra sua história – prevendo o que deve ou não ser dito, o que pode ou não ser dito, antecipando reações. Dizendo e desdizendo, agredindo ou seduzindo, o professor se dirige a seus pares movido pelos ditames da persuasão, obcecado por capturar a atenção e a indulgência da plateia. Para tanto, imprime um tom confessional a sua enunciação, tentando se fazer de boa testemunha de si mesmo, como anunciou a epígrafe já mencionada, como a ganhar a confiança de seus ouvintes (ou leitores) e asseverar a verdade de sua palavra. Bakhtin ao discorrer sobre o herói de *Memórias do subsolo*, de Dostoiévski, faz uma caracterização que muito bem se adéqua ao professor Heliseu:

[ele] mais pensa é no que outros pensam e podem pensar a seu respeito, ele procura antecipar-se a cada consciência de outros, a cada ideia de outros a seu respeito, a cada opinião sobre sua pessoa. Com todos os momentos essenciais de suas confissões, ele procura antecipar-se a uma possível definição e apreciação de si por outros, vaticinar o sentido e o tom dessa apreciação, e tenta formular minuciosamente essas possíveis palavras de outros a seu respeito,

interrompendo o seu discurso com imagináveis réplicas de outros (2015, p. 56).

Trata-se, portanto, de uma peça de retórica cuidadosamente concebida, na qual o narrador-protagonista só semeia incertezas dada a circularidade de sua voz, dada a sua fala movediça. Heliseu é o herói disperso em seu mundo interior. Um herói inacabado, insuficiente, incompleto, incoerente, que faz sentir no tom paródico de sua voz, carregada de marcas de uma oralidade discursiva oficial, sua ironia áspera.

Em entrevista a Ubiratan Brasil, Tezza revela que na estrutura do livro “tentou combinar um eixo realista, que dá um centro estável à narração, ao caos da memória, mas um caos artificial, organizado quase que em azulejos pelo narrador”. Mais adiante, acrescenta:

Eu me senti um pouco malabarista ao escrever este livro – ao mesmo tempo, precisava manter sempre aceso o eixo narrativo estável, o tempo real da manhã do professor, e levá-lo a sério no pacto com o leitor; e, nesse processo, ia encaixando pedaços da memória, do tempo passado, do tempo presente e da prospecção do futuro, aquilo que nos move adiante, numa lógica aparentemente caótica, mas que obedece a elos sutis entre um momento e outro<sup>14</sup>.

“Romances”, segundo Lodge, “são narrativas, e narrativas de todos os formatos [...] prendem a atenção do público fazendo perguntas e tardando a respondê-las” (LODGE, 2009, p. 23). Acontece que, entretido a esse discurso romanesco, a um só tempo rememoração, confissão, testemunho e sátira ao discurso acadêmico, corre o fio de um outro discurso, o de uma narrativa de suspense. E quando se pensa no gênero suspense, talvez a associação mais imediata seja o romance policial, com seus assassinos, assassinatos e detetives.

Em *O professor* há o enigma de uma morte e, ao longo de toda a narrativa, esse enigma é argutamente alimentado. Essa morte é uma cena que retorna e não é resolvida. A explicação tarda, sempre adiada. As perguntas não recebem respostas, são mantidas vivas, pulsantes, e só nas últimas páginas do romance a descrição da cena dessa morte se apresenta. Apenas uma descrição, não uma solução, não um esclarecimento completo

---

<sup>14</sup>Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/oestadosp\\_28mar14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/oestadosp_28mar14.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2016.

do caso. Acompanha a investigação dessa morte uma personagem “imaginária” importada dos romances de Georges Simenon (1903-1989), o célebre inspetor Maigret, que infunde um clima *noir* à narrativa.

A morte de Mônica recebe sua primeira menção logo no início do romance, de modo bastante vago – “A Mônica, senhores, de saudosa memória [...]” (TEZZA, 2014a, p. 9). Nesse clichê carregado de ironia – “de saudosa memória” – indiretamente coloca para o leitor a ocorrência de um falecimento, cria uma suspeita, aguça a curiosidade e gera interrogações e conjeturas. Quando morreu? Como morreu? E a sombra do inspetor Maigret, enquanto circula pela cena do “crime”, é desafiada por Heliseu a desvendar o mistério. O suspense se mantém até as páginas finais do romance, quando o professor narra, segundo seu ponto de vista, o supostamente ocorrido com Mônica.

Umberto Eco considera que “(entre todos modelos de trama) a mais metafísica e filosófica, [é] o romance policial” (ECO, 1985, p. 45) e explica:

Creio que as pessoas gostam de livros policiais não porque eles contêm assassinatos, tampouco porque neles se celebra o triunfo da ordem final (intelectual, social, legal e moral) sobre a desordem da culpa. É que o romance policial representa uma história de conjetura, em estado puro. Mas um diagnóstico médico, uma pesquisa científica, ou mesmo uma indagação metafísica também são casos de conjetura. No fundo, a pergunta básica da filosofia (como da psicanálise) é a mesma do romance policial: de quem é a culpa? Para saber isso (para achar que se sabe) é preciso supor que todos os fatos têm uma lógica, a lógica que o culpado lhes impôs (ECO, 1985, p. 45-46).

Mais uma vez a aproximação ciência e metafísica, como as duas faces de uma mesma moeda, relembra o drama fáustico. A pergunta “de quem é a culpa?”, assinalada por Eco, pode ser traduzida e recolocada nos seguintes termos: a culpa pelo bem e pelo mal é de Deus? Ou do Diabo? Ou do homem? E mais: qual o sentido do mundo? Qual o sentido da vida? Questões que atormentaram Fausto e que ressoam na busca persistente do professor Heliseu: “Sim, estou atrás do sentido da vida” (TEZZA, 2014a, p. 55); e que se torna contundente em: “o sentido da vida, que eu ando martelando na cabeça como quem repete uma frase de *almanaque* [...]” (2014a, p. 162, grifo nosso) – em uma referência que lembra o primeiro livro anônimo sobre Fausto, um livro popular, um *Volksbuch*, um almanaque.

Assim, do encontro entre ciência e metafísica, que culminaria em um Saber Absoluto que responderia a todas as perguntas, é que o romance *O professor*, de Cristovão Tezza, foi inserido em encadeamento histórico na tradição fáustica. Portanto, a investigação desse discurso romanesco se dará em um diálogo paródico com essa linhagem, que se origina em um mito medieval, transforma-se em lenda na tradição oral e entra para a literatura quase meio século após o desaparecimento do homem que o inspirou, Fausto.

## 1.2 APRESENTANDO FAUSTO

Vivem-me duas almas, ah! no seio,  
Querem trilhar em tudo opostas sendas;  
Uma se agarra, com sensual enleio  
E órgãos de ferro, ao mundo e à matéria;  
A outra, soltando à força o térreo freio,  
De nobres manes busca a plaga etérea.

*J. W. von Goethe*

O mitólogo romeno Mircea Eliade (1907-1986), em seu livro *Mito e realidade*, questiona se haveria uma única definição de mito “capaz de cobrir todos os tipos e todas as funções dos mitos em todas as sociedades arcaicas e tradicionais” (ELIADE, 2013, p. 11). Esse autor explica que o “mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” (2013, p.11). Eliade responde a seu questionamento afirmando que “os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo” (2013, p.11). É assim que o “mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 2013, p.12) e compreender os mitos, para esse autor, equivale a reconhecê-los como “fenômenos humanos, fenômenos de cultura, criação do espírito” (2013, p. 9).

O mito de Fausto, neste trabalho, é entendido como o modelo exemplar do sujeito humano que começa a se constituir na virada da Idade Média para o

Renascimento, o homem sequioso de um saber total, o homem que deseja desvendar todos os mistérios do cosmo, torná-lo transparente e controlável, e para isso está disposto a pagar qualquer preço. São esses os valores axiológicos do paradigma fáustico. Nas palavras de Eliade, embora “pareçam destinados a paralisar a iniciativa humana, por se apresentarem como modelos intangíveis, os mitos na realidade incitam o homem a criar, e abrem continuamente novas perspectivas para o seu espírito inventivo” (2013, p. 125).

Segundo o mitólogo, por meio do mito o universo se torna articulado, pleno de significação, e pode ser expresso como linguagem. Como escreve Eliade:

[todo] objeto cósmico tem uma “história”. Isso significa que ele pode falar ao homem [...]. Deixa de ser um “desconhecido”, um objeto opaco, inapreensível e desprovido de significação – em suma, “irreal”. Ele faz parte do mesmo “Mundo” que o homem. Tal co-participação não só torna o Mundo “familiar” e inteligível, como também transparente (2013, p. 125).

Para Marshall Berman (1940), escritor e filósofo estadunidense, desde “que se começou a pensar em uma cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seu heróis culturais” (2007, p. 50), visto geralmente como um intelectual de caráter suspeito que vende “sua alma em troca de determinados bens, claramente definidos e universalmente desejados: dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória” (2007, p. 53). Ainda, segundo Berman, Fausto apresenta uma característica específica, ele “não é apenas um homem de meia-idade (é um dos primeiros heróis de meia-idade na literatura moderna; o capitão Ahab<sup>15</sup> talvez seja o seguinte), mas um homem de meia-idade tão bem sucedido quanto é possível, no seu mundo” (2007, p. 54-55).

Para o crítico inglês Ian Watt (1917-1999):

O mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e vigor (1997, p. 27).

Enquanto que Berman amplia a visão do mito fáustico:

Fausto participa de (e ajuda a criar) uma cultura que abriu uma amplitude e profundidade de desejos e sonhos humanos que se situam

---

<sup>15</sup> Capitão Ahab é personagem do romance *Moby Dick*, de Herman Melville (1819-1891), lançado em 1851, nos Estados Unidos e no Reino Unido.

muito além das fronteiras clássicas e medievais. [...] Como portador de uma cultura dinâmica em uma sociedade estagnada, ele está dividido entre vida interior e vida exterior (2007, p. 57).

Antes de dar início propriamente às relações entre os sentidos que cercam a figura de Fausto e o romance *O professor*, de Cristovão Tezza, o seguinte alerta de Marshall Berman parece bastante apropriado: “O caminho para o paraíso é pavimentado de más intenções” (BERMAN, 2007, p. 62), ou seja, esse autor lembra que o sujeito humano tem sempre um preço a pagar por seus desejos e escolhas, advertência que toca no mito fáustico e no personagem narrador de *O professor*.

Como está em “A igreja do diabo”, conto de Machado de Assis (1839-1908), este ser nefasto, o diabo, estaria sempre buscando contato e estabelecendo negociatas (ou pactos) com “todos os Faustos do século e dos séculos” (ASSIS, 2000, p. 39) – entendendo, aqui, por diabo, as figurações do Mal que, em todas as suas múltiplas facetas, estariam eternamente se imiscuindo nos pensares e afazeres humanos impondo desvios e descaminhos aos cautos e incautos, segundo reza o imaginário popular. Assim, pode-se concluir: Fausto, seu outro nome é multidão.

### **1.2.1 A epígrafe – ou a noção do bem cristão**

A leitura do romance é iniciada sob o manto desta inscrição: “Nõ pode alguẽ seer boa testemunha d’outrẽ, se primeiro nõ for boa testemunha de sy meesmo”, que vem seguida de sua referência, “Vita Christi, 1495” (TEZZA, 2014a, p. 5).

Uma epígrafe, sabe-se, anuncia o tom que vai recobrir todo o texto que vem a seguir, neste caso, o texto do romance em estudo, *O professor*. Dessa forma, podemos supor que essa citação, no frontispício da obra, fornece uma divisa para sua interpretação: “Não pode alguém ser boa testemunha de outrem, se primeiro não for, de si mesmo, boa testemunha” (TEZZA, 2014a, p. 5, tradução nossa). Portanto, esses

dizeres envolvem o romance em uma ambiência de testemunho, de depoimento, de confissão.

Para Compagnon, uma epígrafe é:

[...] a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada na pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas. [...] na borda do livro, a epígrafe é um sinal de valor complexo. É um símbolo (*relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica*), um índice (*relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel protetor, é a figura do doador, no canto do quadro*). Mas ela é, sobretudo, um ícone, no sentido de uma *entrada privilegiada na enunciação*. É um diagrama, dada a sua *simetria com a bibliografia de que é precursora* (um índice e uma imagem). Porém, mais ainda, ela é uma imagem, uma insígnia ou uma decoração ostensiva no peito do autor. E, sem dúvida, em nenhum outro lugar está tão a descoberto quanto nesse posto avançado do livro, onde nada em volta a protege (1996, p.120, grifos nossos).

Mas, para expandir a compreensão da epígrafe, que Compagnon definiu, a um só tempo, como *símbolo, índice, ícone, diagrama, imagem*, torna-se necessário fazer uma rápida digressão e adentrar a história dos escritos de *Vita Christi*, que oferece *insights* interessantes para uma leitura dialógica do romance em questão. Cabe informar que foi adotada para este estudo a edição de José Barbosa Machado de *Vita Christi*, vol. I, que na “Introdução” dessa obra situa os seus desdobramentos históricos.

*Vita Christi* foi composta em um período não conhecido do século XIV, pelo dominicano Ludolfo da Saxônia (? -1377/8), original de Köln ou Mainz, na Alemanha. A obra não apenas narra a vida de Cristo, de sua concepção à sua ressurreição, mas também expõe dogmas, oferece orações, incentiva meditações, enfim, contempla muitos aspectos da religiosidade católica de então. Uma obra que ganhou rápida consagração e foi, na forma de manuscritos, traduzida para várias línguas. Dessa maneira, *Vita Christi* percorreu toda a Europa até que, com o advento da imprensa, veio a se transformar em livro nos anos finais do século XV.

Nos primeiros anos da imprensa em Portugal, chega a Lisboa, e lá se fixa, Valentim Fernandes (?-1518/19), nome adotado por um tipógrafo natural provavelmente de Brno, localidade situada na atual República Tcheca. Fernandes recebeu como seu primeiro grande trabalho a impressão dos quatro volumes manuscritos de a *Vita Christi*, em tradução

portuguesa, por demanda da rainha D. Leonor (1458-1565), esposa de D. João II (1455-1495), cujo reinado decorreu entre os anos de 1481 e 1495.

Essa primeira publicação de *Vita Christi*, que foi projetada em três volumes, ocorreu no mesmo ano da chegada de Valentim Fernandes a Portugal, 1495. *Vita Christi* é também tido como o terceiro incunábulo português, precedido apenas pelo *Sacramental* (1488)<sup>16</sup> e pelo *Tratado de Confissom* (1489)<sup>17</sup>.

Quanto à tradução de *Vita Christi*, embora existam algumas controvérsias, aceita-se que tenha sido feita durante o reinado de D. Duarte I (1391-1438). Acredita-se que, talvez, a tradução tenha sido feita pelo próprio rei ou, então, por alguém próximo a ele. Supõe-se também que não tenha sido elaborada a partir de uma versão direta do latim, mas de uma versão castelhana, elaborada pelo franciscano Francesc Eiximenis (c. 1340-1409).

A epígrafe mencionada, que inaugura *O professor*, encontra-se no Livro I de *Vita Christi*, no capítulo “Da fugida do senhor para o Egypto: e da morte dos jnoçentes”. Está localizada mais precisamente no trecho no qual é historiado o percurso de João Batista, que, segundo a obra, com base nos evangelhos sinóticos (Marcos, Mateus e Lucas), renunciou aos enganos do mundo e foi, ainda menino, viver no deserto para, no vazio, preencher-se da verdade de Deus. João Batista passou anos em meditação solitária antes de retornar ao convívio dos homens e testemunhar a vinda de Cristo ou dela dar provas.

Como é de se observar, todo o ambiente que cerca *Vita Christi* tem a ver com a paixão filológica do Prof.Dr. Heliseu, um erudito na área, com uma ligação estreita com o medievalismo português. Da apreciação do conjunto, epígrafe e referência, podemos inferir também a identificação do professor com a doutrina cristã, recordando ser ele um ex-seminarista. Essa identificação se estende até mesmo à figura de Cristo em seu apostolado. O que pode ser compreendido como correlato ao ministério, ou magistério, exercido pelo Prof. Heliseu, que em sua narração intenta dar um testemunho de si, fazer um depoimento e revelar o por ele vivido. Esse narrador, seguindo as tramas de sua

---

<sup>16</sup> Disponível em:<<http://tipografos.net/historia/sacramental.html>>. Acesso em: 05jan.16.

<sup>17</sup> Disponível em:< <http://tipografos.net/história/tratado-confissom.html>>. Acesso em: 05jan.16.

memória, faz a confissão de seus pecados e crimes, de acordo com os preceitos e sentidos do testemunho pregado pela fé católica.

Instigante é também sugerir uma simetria possível entre as experiências de João Batista e de Cristo com as do Prof. Heliseu no que diz respeito à metáfora do deserto. Tanto João Batista em seus anos de vida oculta no ermo, quanto Cristo nos 40 dias de privações e tentações na solidão do deserto se retiraram do mundo profano antes de darem “testemunho de si”. Ambos provaram a experiência do vazio para, ao retornarem ao convívio dos homens, poderem prestar seus testemunhos na pregação da verdade de Deus.

Cabe destacar que o crítico Ian Watt aborda a cena bíblica da tentação de Cristo como uma “cena que antecipa o pacto com o Fausto” (1997, p. 28). Nessa cena, “o Demônio tenta Jesus Cristo: ‘Novamente o diabo o transportou a um monte muito alto; e mostrou-lhe todos os reinos do mundo, e a glória deles. E disse-lhe: Tudo isso te darei se, prostrado, me adorares’”, e prossegue Watt, essa “presunção de que somente a magia diabólica possibilitaria a satisfação de nossos desejos na Terra estará à mostra, várias outras vezes, no decorrer dos séculos” (1997, p. 28), nas incontáveis versões do pacto fáustico.

Da mesma forma que Cristo e João Batista, o Prof. Heliseu também provou da vacuidade existencial nos “20 anos de nada de coisa nenhuma” (TEZZA, 2014a, p. 94) que se seguiram à morte da esposa, período de total aridez, antes de iniciar sua narração, ou de proferir a “verdade” de seu testemunho<sup>18</sup>.

### **1.2.2 Fausto – da história à literatura**

---

<sup>18</sup> O estudo da epígrafe será retomado e aprofundado em “No campo do sério-cômico”, no Capítulo 3.

Esta personagem, Fausto, situada justamente nas difusas fronteiras entre a Idade Média e o Renascimento, que incorpora paradigmaticamente o projeto do nascente individualismo moderno, tem sua origem em uma lenda popular do século XVI. Essa lenda narra a vida e obras de um certo Dr. Jörg Faust (daqui em diante Fausto), que teria nascido em 1480, feito fama e fortuna, e sofrido uma morte “horrenda” e inexplicável, em 1540. Trata-se, portanto, de um homem supostamente real que teria vivido em localidades incertas da Alemanha, atuando como professor, médico, adivinho; um homem a um só tempo charlatão e sábio, místico e intelectual.

Esse homem, um nigromante, que é como dizem que se apresentava, teria se dedicado à alquimia, à astrologia, à vidência e outras artes ocultas, teria também angariado respeitável clientela entre as camadas mais abastadas da sociedade dos lugares por onde andou. Doutor Fausto foi um erudito em sua época, e só para dar uma ideia do contexto europeu na passagem da Idade Média para o Renascimento, período no qual práticas ocultistas e supersticiosas conviviam com avanços nas ciências e nas artes, Fausto foi contemporâneo de Nicolau Copérnico (1473-1543), Martinho Lutero (1483-1546), Paracelso (1493-1541), Nostradamus (1503-1566), Erasmo de Roterdã (1466-1536), Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Maquiavel (1469-1527), François Rabelais (1494-1553) e muitos outros nomes de referência.

Mesmo ciente de que as informações sobre Fausto, o homem histórico, sejam bastante duvidosas e até, por vezes, contraditórias, o que é de interesse é o fato de que esse cientista/mago entrou para a tradição oral e as histórias a seu respeito proliferaram, percorreram toda a Alemanha e se espalharam pela Europa. Para Watt:

[o] mito do Fausto desponta no momento em que o cristianismo, no seu desenvolvimento, pensa ter polarizado os mundos do humano e do sobrenatural em um conflito entre o mal e o bem, conferindo à luta entre as duas partes uma nova intensidade e um novo vigor (1997, p. 27).

O primeiro livro impresso com a lenda de Fausto, o *Faustbuch* (1587), escrito por um autor anônimo alemão e publicado pelo tipógrafo Johann Spies (1540-1623). Essa obra teve o interessante e extenso título (como era usual na época) de: *História do Doutor Johann Fausten, o célebre mago e nigromante, como ele se vendeu ao Diabo por um período fixado, as estranhas aventuras que viveu nesse entretempo, alguns atos*

que praticou, até o momento em que finalmente recebeu a merecida paga. Extraída na maior parte dos seus escritos póstumos, recolhidos e impressos para servirem como horrível precedente, abominável exemplo e sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas, ímpias.

Em 1588 ou 1592, na Inglaterra, é publicado o drama de Christopher Marlowe (1564-1593), *A história trágica do Doutor Fausto*, que, reenviado à Alemanha, entra para o repertório das companhias de teatro de fantoches. Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832) teria, ainda menino, assistido a uma representação sobre a tragédia de Fausto na versão de Marlowe e, mais tarde, iria compor, praticamente ao longo de toda sua vida de escritor, o “poema enciclopédico”, *Fausto I e Fausto II*. De acordo com o poeta, crítico e tradutor Haroldo de Campos (1929-2003), essa “obra gigantiforme que Goethe deixou proliferar, a largos intervalos, por cerca de 60 anos”, baseada em uma “transposição para teatro de fantoches da lenda popular originária do século XVI” (CAMPOS, 2008, p. 71-72), apresenta evidentes traços paródicos:

Entre as fontes mais óbvias estão a Bíblia (o pacto<sup>19</sup> com o Demo, no “Prólogo do Céu”, é inspirado no “Livro de Jó”), Shakespeare (*Hamlet* e *McBeth* em especial), além de tratados alquimocabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos (CAMPOS, 2008, p. 73-74).

Desde a primeira publicação, em 1587, além dos já mencionados Marlowe e Goethe, inúmeros outros autores desenvolveram diversas versões, ou paródias, da lenda de Fausto. Inescapável é citar apenas alguns exemplos importantes: o poema *gauchesco* do poeta argentino Estanislao del Campo (1834-1880), *Fausto: impresiones del gaucho Anastacio del pollo* (1866); *Mefisto: romance de uma carreira* (1936), de Klaus Mann (1906-1949), romance que enfoca o papel dos intelectuais e artistas durante ascensão do regime nazista; o extraordinário romance de Thomas Mann (1875-1955), *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo* (1947); as duas “peças”, *Lust* e *Le solitarie*, que compõem o volume *Mon Faust* (1946), de Paul Valéry (1871-1945); o poema

---

<sup>19</sup> É de se supor que Campos se refira a *aposta* de Deus com Satanás de que Jó continuaria íntegro e fiel mesmo no infortúnio (Jó 1,1-12). Aposta que corresponderia ao diálogo entre Mefistófeles e o Altíssimo no “Prólogo do Céu”, em Goethe (GOETHE, 2013, p. 47-57).

dramático *Primeiro Fausto*, uma composição construída com fragmentos escritos em diversas datas, que encena meditações sobre quatro temas que circulam pela fábula faústica: “O mistério do mundo”, “O horror de conhecer”, “A falência do prazer e do amor” e “O temor da morte”, de Fernando Pessoa (1888-1935); o romance de Mikhail Bulgákov (1891-1940), *O mestre e Margarida*, uma sátira ao regime stalinista que foi publicado entre os anos de 1966 e 1967 pela revista “Moskva”.

O tema de Fausto migrou também para outras linguagens e teve particularmente uma forte representatividade na linguagem operística, no decorrer do século XIX: a ópera *A danação de Fausto* (1846), de Hector Berlioz (1803-1869); o drama fantástico *Faust et Marguerite* (1850), do libretista Michel Carré (1821-1872); a *Faust Symphony* (1857), de Franz Liszt (1811-1886); a ópera *Faust* (1859), de Charles Gounod (1818-1893); eo libreto *Mefisto* em duas versões (1868 e 1875), de Arrigo Boito (1842-1918), são exemplos marcantes.

Voltando ao extenso título do primeiro livro impresso sobre Fausto, é preciso acrescentar que este vem seguido de uma citação bíblica colhida da “Epístola de Tiago, 4,7”, que reza o seguinte: “Sujeitai-vos a Deus, resisti ao Diabo, e ele fugirá de vós”. É no encontro do extenso título com a citação que está dada a configuração fundamental da problemática imposta a todos os Faustos de todos os tempos: a dificultosa escolha colocada ao humano entre a sujeição incondicional a Deus (incluindo rejeitar e combater o Mal) ou a rendição total ao Diabo (pactuando com o Mal e a ele entregando a alma).

O mencionado título moralizante, praticamente uma súplica do enredo, apresenta uma questão de interesse: trata-se de um aviso ou de uma “*sincera advertência a todas as pessoas presunçosas, curiosas, ímpias*” (1587). Advertência que traz à tona uma das

[...] questões centrais da demonologia – o eterno e insatisfeito espírito da busca do conhecimento (*curiositas*) e a sede incurável, que Fernando Pessoa, no seu Fausto, chama de ‘O horror de conhecer’ (FERREIRA, 1995, p. 93).

O Mal, portanto, está em transgredir o mandato de Deus, em se deixar conduzir pela *curiositas* e se deixar seduzir pelos ditos da serpente ao oferecer o fruto suculento

do saber: “vossos olhos se abrirão e *sereis como deuses*, versados no bem e no mal” (Gn 3,5, grifos nossos).

Em *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), a grandiosa epopeia sertaneja da luta entre o Bem e o Mal incluída por Haroldo de Campos na tradição faústica, o jagunço Jõe Bexiguento aprendeu que o Bem e o Mal são claramente separados, e sua fala – “Deus a gente respeita, do demônio se esconjura e aparta” (ROSA, p. 237, 2001) – reproduz, em sua nitidamente recortada dualidade, o dilema fáustico, a divisão desse mundo imaginário em dois polos apartados: o Bem – seguir as determinações restritivas de Deus, *versus* o Mal – se associar às contravenções do Demônio.

Embora, até aqui, o tema tenha sido desenvolvido no âmbito do universo cristão, pode-se estender a questão da dualidade fundamental entre Bem e Mal à Antiguidade Clássica, com a propósito de traçar algumas pontes literárias.

Para os gregos, os homens que se entregavam à presunção, ao pedantismo, à arrogância, estavam possuídos pela *hýbris*, ou híbris, ou seja, estavam tomados pelo “excesso”, pelo “descomedimento”, o que, na tragédia grega, conduz o herói pretensioso a sua queda inevitável. O Mal era, assim, o desejo de *competir com os deuses e suplantá-los*, era a ambição de ultrapassar o *métron*, a modesta medida do humano. Por essa razão, a produção poética grega incentivava a prática da moderação, do comedimento, em oposição à insolência da desmesura.

Como forma de evitar a ira dos olímpicos, o homem, ao contrário de buscar a exaltação de si, deveria aceitar sua limitada dimensão, reconhecendo-se como um ser para a morte, um ser insciente e efêmero, em um mundo que aos divinos pertencia. Assim, Aristóteles, na *Arte Retórica*, define a medida justa, o *métron*: “O que não comporta excesso é um bem, mas se ultrapassa a medida conveniente é um mal” (2001, p. 50).

Na Bíblia, no episódio da expulsão de Adão e Eva do paraíso, encontra-se a sentença condenatória de Deus pelo supremo pecado de comer o fruto interdito do conhecimento, uma explícita condenação ao desejo do primeiro homem e da primeira mulher de serem “como deuses”, ou seja, uma censura radical ao desejo de saber: “Com

o suor do teu rosto comerás teu pão até que retournes ao solo, pois dele foste tirado. Pois tu és pó e ao pó tornarás” (Gn 3,19).

Segundo consta, o Fausto histórico – o homem na origem da lenda – era dado à híbris. Sua ambição de saber e de exercitar seu poder sobre os homens e os elementos, o teria empurrado ao pacto com o Mal, representado por Mefistófeles, estabelecendo com ele um contrato de venda de sua alma em troca da realização de seu apetite pelo Absoluto. E todos os outros Faustos que se seguiram pela tradição oral e, posteriormente, pela literatura, migrando também para outras formas de linguagem (música, cinema, etc.), foram marcados por essa escolha desafiadora.

Na compreensão de Watt, houve um fato essencial:

[...] a invenção de Mefistófeles. Invocar espíritos implicava salmodiar toda uma fieira de sonoros nomes extraterrenos, mas antes do *Faustbuch* os membros da grande família do Diabo só raramente se apresentavam com características próprias bem definidas, e às vezes nem chegavam a ser nomeados. No caso de Mefistófeles, o próprio nome parece ter sido uma criação nova em sua época. Trata-se de um polissílabo bastante sugestivo, que, como escreveu um erudito, parece ‘significar algo, embora ninguém tenha descoberto o quê. As melhores hipóteses são talvez as dos que atribuem a essa palavra de origem aparentemente grega o significado de ‘inimigo da luz’” (1997, p. 38).

Em contraposição a esse possível sentido sombrio para a denominação Mefistófeles, o poeta paulista Dirceu Villa, na “Introdução” à tragédia de Marlowe, lembra que Doutor Fausto pode “significar etimologicamente ‘alegre’ e ‘ditoso’, como também, e talvez mais adequadamente a seu nível de presunção, ‘luxo’ e ‘pompa’” (2011, p. 12).

Recorda Eliade:

[que na] concepção de Goethe, Mefistófeles é o espírito que nega, que protesta e, sobretudo, aquele que detém o fluxo da vida e impede que as coisas se realizem. [...] Mefistófeles não se opõe diretamente a Deus, mas à vida, sua principal criação. Em lugar do movimento e da vida, ele se esforça para impor o repouso, a imobilidade, a morte. (1969, p. 99-100, tradução nossa)<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> Dentro de la concepción de Goethe, Mefistófeles es el espíritu que niega, que protesta y, sobre todo, el que detiene el flujo de la vida y impide que las cosas se realicen. [...] Mefistófeles no se opone directamente a Dios, sino a la vida, su principal creación. En lugar lugar del movimiento y de la vida, se esfuerza en imponer el reposo, la inmovilidad, la muerte” (ELIADE, 1969, p. 99-100).

Mefistófeles, na consulta a um dicionário analógico e de ideias afins, comparece na entrada dedicada a entidades demoníacas ao lado, por exemplo, de: o anjo mau, o príncipe das trevas, o imundo, o maligno e, dentre muitas outras denominações, encontramos também “o inimigo” (AZEVEDO, 2010). Sabe-se que quanto mais uma área da experiência humana se impuser ao interesse dos sujeitos que dela compartilham, maior será a produção de sinônimos nesse campo. Exemplos dos tópicos que sobressaem na produção de sinônimos dizem respeito principalmente à sexualidade, ao dinheiro e à morte, temas que circulam no interior da mística de Fausto, e o campo da sinonímia referente aos seres maléficis que conectam essas três facetas da experiência humana é bastante vasto (cf. FIORIN, 2014, p. 141-146).

Mefistófeles, porém, tem uma particularidade. O perfil desse dito espírito do mal demonstra uma especial predileção pelos meios artísticos e eruditos, é um demônio que se compraz em frequentar aqueles com pretensões intelectuais, sequiosos de saber e poder, aqueles voltados à *curiositas* e tomados pela *hybris*. No domínio das artes, parece preferir se relacionar especialmente com os “faustos” dados à ambição pela projeção e sucesso máximos.

Ian Watt atribui a Marlowe a identificação de Fausto a “uma figura bem representativa dos males inerentes às profissões intelectuais, característica que iria apegar-se a ele na medida em que o mito se desenvolvia” (1997, p.45). Foi esse dramaturgo que enraizou “Fausto, em medida mais firme, no ambiente universitário. [...] Mais importante ainda é o fato de que aqui se dá uma intensidade maior à vida intelectual do Fausto” (1997, p.46).

Inevitável é lembrar *Mefisto: romance de uma carreira*, de Klaus Mann (1906-1949), filho de Thomas Mann, publicado em 1936. Nesse romance, o ator Hendrik Höfgen, ao preferir, por razões carreiristas, permanecer na Alemanha após a ascensão de Hitler ao poder, vê-se cooptado pela barbárie radical representada pelo nazismo. Tardamente, vem a perceber que, em sua avidez por reconhecimento profissional, firmara um compromisso temerário ao, irrefletidamente, usufruir de algumas benesses propiciadas pelo governo nacional-socialista, pois aderira a uma engrenagem perversa sobre a qual não tinha o menor controle, e que poderia até

mesmo massacrá-lo. Mas o pior foi inteirar-se de que, enquanto vivesse, carregaria sobre si uma entranhada mancha que não poderia jamais ser removida: o de ter sido cúmplice silencioso de um sistema mortífero.

No Capítulo VII de *Mefisto*, intitulado “O pacto com o diabo”<sup>21</sup> (tradução nossa), é retratado o momento em que esse acordo é selado. O ator Höfgen, após sua interpretação no palco de Mefistófeles, é convidado ao camarote de uma figura poderosa do regime, que se levanta e estende a mão para cumprimentá-lo por seu desempenho. O ator se inclina e responde ao cumprimento. É exatamente nesse momento que se apercebe do preço que deverá pagar: “Agora eu me sujei – era o que pensava Hendrik estupefato. Tenho uma mancha na mão que nunca poderei tirar... Agora eu me vendi... Agora estou marcado!”<sup>22</sup> (tradução nossa).

Em *O professor*, Mefistófeles não é explicitamente convocado, nem o Prof. Heliseu é um Fausto *avant la lettre*, como se pode depreender destas suas palavras: “eu sempre fui o tipo do sujeito que não parece estar em lugar nenhum, uma pessoa sem nitidez, um sujeito indeciso, um esquisito sem partido” (TEZZA, 2014a, p. 13), ou seja, Heliseu não se eleva à dimensão metafísica de um Fausto goetheano, por exemplo. Apesar de se descrever como um homem sem fisionomia, sem contornos, quase invisível, um homem banal, o professor é um acadêmico vaidoso e arrogante, considera-se “o grande professor de Filologia Românica” (TEZZA, 2014a, p. 17), embora suas contribuições intelectuais sejam de pouca monta.

Talvez Heliseu possa ser caracterizado como um erudito adepto de um cartesianismo estreito, preso a paradigmas que poderiam ser considerados como ultrapassados, como ele mesmo diz parodiando Drummond<sup>23</sup>: “eu sou da velha e boa filologia românica e ramos derivados, *eu penetro surdamente no reino das palavras*, a sólida gramática histórica, o texto concreto no papel e no pergaminho” (TEZZA, 2014a,

---

<sup>21</sup>No original: “El pacto con el diablo”.

<sup>22</sup> No original: “Ahora me he ensuciado – era el pensamiento estupefacto de Hendrik. Tengo una mancha en la mano, nunca me la podré quitar... Ahora me he vendido... Ahora estoy marcado!” (MANN, edición en formato digital: septiembre de 2013).

<sup>23</sup> “Penetra surdamente no reino das palavras” primeiro verso da quinta estrofe do poema “Procura da poesia”, em *A rosa do povo*, publicado em 1945 (DRUMMOND, 2015, p. 105).

p. 137, grifos nossos). O professor mostra-se como um estudioso que, ressentido e amargurado, não se dispõe a voos mais amplos, “eu era ótimo em gramática histórica, o lado neutro da linguagem” (TEZZA, 2014a, p. 17), parecendo acreditar na possibilidade de uma linguagem neutra e compreender a história como a simples passagem de um tempo linear. Heliseu busca, assim, o chão seguro de uma imparcialidade inexecuível. Sua *vanitas* acaba sempre por sobressair: “Passei em todos os meus exames e concursos com sobras de conhecimento. Sempre fui um homem *imbatível*” (TEZZA, 2014a, p. 30, grifo nosso).

Heliseu relata que em uma ocasião, no XII Congresso Internacional de Gramática Histórica, na Universidade de Coimbra, tomou para si todos os elogios pelo trabalho que lá expôs e que despertou grande interesse por defender um “novo paradigma” para os estudos filológicos, ideia que fora na íntegra uma contribuição de Thérèse. Segundo Heliseu, o trabalho fora elaborado em conjunto pelos dois, mas ele se negou a prestar o crédito a sua “doutoranda de cama e gabinete” (TEZZA, 2014a, p. 230), o que põe à mostra, na personagem do professor, alguns traços da soberba fáustica.

Por outro lado, o professor, em várias passagens do romance, admite que ela, Thérèse, “sempre pensou com clareza, uma inteligência mais aguda do que a minha, [...] sempre teve *talento*, esta dádiva que desgraçadamente me faltou” (TEZZA, 2014a, p. 151, grifo do autor). Heliseu relembra que este fora o “mais brilhante momento acadêmico de minha longa vida, 70 anos! Mas como dizia, [...] *por alguma misteriosa razão*, eu não coloquei o nome dela em nenhum lugar, nem um breve agradecimento de rodapé” (TEZZA, 2014a, p. 84, grifos nossos).

O catedrático reconhece que sua contribuição era meramente “pedestre” (TEZZA, 2014a, p. 83), mas o “que ninguém sabia – e, a rigor, nem eu mesmo sabia, devo dizer em minha defesa, que não pensem que –, o que ninguém sabia é que tudo que havia de novo no meu trabalho tinha o dedo criador de Thérèse” (TEZZA, 2014a, p. 83), porque, afinal, esbraveja o professor tomado pelo veneno da *hybris*, “cada coisa no seu lugar, senhores! O catedrático era eu!” (TEZZA, 2014a, p. 230). O filósofo e também professor Jacques Rancière (1940), lembra: o “que os ambiciosos ganham de poder intelectual não se

julgando inferiores a ninguém, eles tornam a perder considerando-se superiores a todos os outros” (RANCIÈRE, 2015, p. 86), e Heliseu, nesse momento, começa a perder Thérèse.

O professor, ao confessar esse seu desacerto, ao qual se refere como o descumprimento de uma “delicadeza acadêmica” (TEZZA, 2014a, p. 84), transforma a sua omissão em uma simples falha de etiqueta. Heliseu coloca-se em débito com Thérèse pela ausência de um agradecimento formal, de uma menção que fosse, pela contribuição de sua orientanda e amada.

A delicadeza que não fiz, ao publicar o ensaio apresentado no Congresso de Coimbra, [...] – e só agora lembrou, *com um fio de gelo na alma pelo que lhe pareceu uma revelação tardia e mortal*, de ver Thérèse a procurar no pequeno livro publicado as primeiras páginas, depois as últimas, atrás da hipótese de um agradecimento, depois quem sabe, uma nota de rodapé [...] e nada, nenhuma palavra de reconhecimento” (TEZZA, 2014a, p. 230, grifos nossos).

Essa ausência de reconhecimento, no entanto, diz respeito, de fato, a uma infração da *ética acadêmica*, pois o ato poderia se configurar como fraude ou plágio. O mais grave é se tratar de um deslize de impossível comprovação. Seria, portanto, um crime perfeito, pelo qual ele não poderia ser formalmente responsabilizado. Essa questão, a de um *crime perfeito*, é levantada porque conduz ao fato de Mônica, sua esposa, ter morrido em condições não plenamente esclarecidas e por pairarem graves suspeitas sobre o professor. Assim narra Heliseu o que os colegas poderiam estar comentando acerca dessa morte: “um homem ainda novo, e viúvo, a morte trágica da esposa, voando do sétimo andar; talvez fosse ele o assassino, chegaram provavelmente a sussurrar, com uma excitação especial, não é sempre que se toma café com um assassino, lá vem ele disfarcem” (TEZZA, 2014a, p. 130). Fica a dúvida: teria sido a morte de Mônica acidental? Ou um crime maquiavelmente perfeito?

Contudo, no romance, há uma menção explícita a Fausto: “Ah, se eu fosse Fausto e pudesse vender minha alma baratinho ao diabo! Começava tudo de novo” (TEZZA, 2014a, p. 46). Tal menção sugere uma identificação entre Heliseu e Fausto, ou, pelo menos, faz uma alusão a um desejo fáustico pelo impossível, o anseio por voltar no tempo e recuperar a juventude, o desejo de vida eterna, pois para vender a alma, o pressuposto é crer que exista uma, e que ela seja imortal. Para Sigmund

Freud (1856-1939), é no desejo de driblar a morte que o homem cria o duplo, pois “o duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu, [...] e a alma ‘imortal’ foi provavelmente o primeiro duplo do corpo” (2010a, p.351). Em *Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio* (1923), Freud pergunta: “Por que um indivíduo se compromete com o Demônio?”, e responde que certamente é a crença de que “em troca da alma imortal o Diabo tem a oferecer muitas coisas que os homens estimam: riqueza, proteção dos perigos, poder sobre os semelhantes e as forças da natureza, também as artes da magia e, sobretudo, prazer, prazer com mulheres bonitas (2011, p. 234).

No desejo, ao mesmo tempo fantasioso e irônico, do professor Heliseu, de vender a “alma baratinho ao diabo”, está a denúncia de uma certa disponibilidade para os pequenos e grandes pactos nas negociações do cotidiano que, a todo instante, colocam o sujeito humano frente a escolhas conflituosas, que podem ou não ser éticas e, no romance em questão, adentram o campo da religiosidade.

Dilemas que colocam à personagem Heliseu a opção por seguir os piedosos preceitos de Cristo, se posicionando ao lado do bem civilizatório cristão, ou servir à brutalidade de seu “inimigo”, e que podem ser condensados no tema milenar da luta entre o Bem e o Mal. Tanto é assim que, em determinado momento, Heliseu se interroga: “Corpo e alma: até que ponto eu sou ainda um cristão, ou até que ponto tenho o direito de reivindicar meu cristianismo, senhores? A minha crença em Deus é garantia de alguma *absolvição*? Ela me torna uma pessoa melhor?” (TEZZA, 2014a, p. 121, grifo nosso). Assinala-se aqui a problemática da *condenação* ou da *absolvição* de Fausto.

Em algumas obras da linhagem fáustica, por exemplo, na tragédia de Marlowe, Fausto é privado “dos júbilos do Céu”: “Cortado o ramo está, que poderia / Ter crescido direito, e estão queimados / Os louros apolíneos deste sábio. / Fausto morreu. Que o seu caso infernal, / E desgraça, oh, prudentes, vos exortem / A ficar pela mera admiração / Perante o proibido, cujo abismo / Aos audazes, como ele, incita a mente / A fazer mais, que o jus do Céu consente” (MARLOWE, 2011, p. 117); enquanto que em outras, como no *Fausto II*, de Goethe, Fausto é recebido no Paraíso: “O nobre espírito está salvo / Do

mundo atro dos demos: / Quem aspirar, lutando, ao alvo, / À redenção traremos. / E se lhe houvera haurir de cima, / Do amor a graça infinda, / Dele a suma hoste se aproxima / Com franca boa-vinda” (GOETHE, 2007, p. 1041), canta o coro dos anjos.

### 1.2.3 O inimigo ou a pluralidade do mal

Assim como a epígrafe introduz na obra um teor de piedade cristã, a abertura do romance, já em suas primeiras linhas, insere a efigie de um obscuro “inimigo”, uma presença que acrescenta nuances de inquietação e presságios de mal-estar, uma vez que se trata do comparecimento de uma imagem antagônica, mefistofélica, pode-se dizer, à luminosidade crística declarada na epígrafe.

A voz do narrador em terceira pessoa inicia o romance descrevendo em cores lúgubres o despertar de Heliseu sob o signo desse “inimigo”: “Acordou de um sono difícil: sobre algo que parecia um leito, estava abraçado ao inimigo, que tentava aproximar os lábios dos seus” (TEZZA, 2014a, p. 7). Inimigo que, como um anjo das trevas, com um beijo de implicações sexuais, pode-se afirmar, busca selar um pacto que, suspeita-se, seja de posse exclusiva.

A narração prossegue, na mesma página, ainda marcando esse caráter intrusivo: “O inimigo: sim, ele imagina que teve um, durante a vida inteira, e agora ele vinha assombrar até seus sonhos, com uma proximidade pegajosa” (TEZZA, 2014a, p. 7). E esse invasor, o “inimigo”, visita fantasmática, continua retornando, discretamente, ao longo da obra, insinuando uma malignidade vaga, difusa. Diz a voz do narrador em primeira pessoa, Heliseu: “Mas era como se o inimigo, mais uma vez, me acompanhasse, como no sonho desta manhã – jamais consegui me livrar dele” (TEZZA, 2014a, p. 45).

Ainda mais dois exemplos nos quais essa representação impalpável é enunciada pelo narrador em terceira pessoa que aponta direto para o “inimigo”. Heliseu está no banheiro de seu apartamento e terminado o banho, prepara-se para a

homenagem que irá receber, então “passou a toalha no rosto com força talvez excessiva, para limpar a memória física da primeira imagem do dia, o inimigo enlaçando-o” (TEZZA, 2014a, p. 207). E na sequência, no mesmo cenário, esse narrador relata o seguinte pensamento de Heliseu: o “ódio é íntimo, ele [o professor] pensou em dizer, como que do nada, e os lábios do inimigo voltaram-lhe à boca quase que fisicamente” (TEZZA, 2014a, p. 207).

Ao acompanhar os deslizamentos desse “inimigo”, que por ser sem rosto aceita todos os semblantes, com seus vários sentidos e significações, metamorfoseando-se, materializando-se, ou encarnando-se nas personagens que cercam Heliseu, verifica-se que ele também é um *duplo* hostil que gravita no universo imaginário do professor. Trata-se de um inimigo que pode ser compreendido como um substituto manifesto, aceitável, ainda que nauseante, de conteúdos psíquicos incompatíveis, ameaçadores, desestruturantes, pois insuportavelmente censuráveis. Conteúdos que se expressam no contexto social e na interioridade do professor e que, sem trégua, se entretêm em representações ambíguas de inimizades e amizades, de aproximações e afastamentos, como Fausto e seu duplo, Mefistófeles. Para Freud:

Não apenas o conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apega, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas (2010a, p. 353).

É Heliseu, sua voz em primeira pessoa, que constrói essas transfigurações pelas quais o “inimigo” transita e que tocam temas fundamentais como: o feminino, o sexo, o corpo, a alteridade e os afetos.

Por deslizamentos, em linhas gerais, entende-se aqui a noção psicanalítica de um dinamismo que, baseado nos tropos fundamentais da retórica, metáfora e metonímia, como foi apontado pelo linguista Roman Jakobson (1896-1982), descreve os processos inconscientes de deformação, ou dissimulação, de conteúdos inconvenientes que permanecem ocultos à consciência, trancados a sete chaves na obscuridade do inconsciente, e foram descritos pormenorizadamente por Freud como condensação e deslocamento, em *A interpretação dos sonhos* (1900). Assim Jakobson

explica “essas duas figuras polares de estilo” (1999, p. 49): “A metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário, associado por semelhança (ou por contiguidade) com o significado primário” (JAKOBSON, 1999, p. 113).

Logo, em uma associação por *contiguidade*, temos a ocorrência de um deslizamento *metonímico*, ou *deslocamento*, e na associação por *semelhança*, ou *condensação*, um deslizamento *metafórico*. Deve-se ressaltar que esses dois processos, assim como afirmado por Jacobson, não se excluem mutuamente, mas podem ser entendidos como complementares: “Em poesia, onde a similaridade se superpõe à contiguidade, toda metonímia é ligeiramente metafórica e toda metáfora tem um matiz metonímico” (JAKOBSON, p. 149). Portanto, essa figura, o “inimigo”, pode-se concluir, é um compósito, um híbrido de metáfora e metonímia.

Um primeiro deslizamento dirige-se à personagem de dona Diva, a empregada doméstica que estivera presente na cena da morte de Mônica. Heliseu, malignamente, projeta sobre ela uma responsabilidade culposa: “Talvez ela seja o inimigo que procuro – seria o belo final de um livro de mistério” (TEZZA, 2014a, p. 53). Mas quando, em seguida, afirma: “Senhores, o inimigo é uma mulher” (TEZZA, 2014a, p. 53), o narrador-protagonista estende a figura do inimigo ao feminino de modo genérico, e “a mulher” é colocada sob o foco de sua hostilidade, podendo, esse deslizamento do inimigo, ser também assimilado às personagens Mônica, Úrsula e Therèze.

Um segundo deslizamento diz respeito à sexualidade. O Prof. Heliseu cita sua iniciação sexual na infância com os abusos que o padre Zélio, o “cônego fescenino” (TEZZA, 2014a, p. 32), teria cometido. Cita também os anos de contenção no seminário, o esfriamento de seu casamento com Mônica, e quando tem seu primeiro contato com Therèze, o inimigo mais uma vez comparece anunciando a transgressão. Heliseu prevê o perigo de seu desejo: “severo como um bedel de mim mesmo, o inimigo à espreita, *cuidado*” (TEZZA, 2014a, p. 80, grifo do autor). Inimigo que se apresenta como o espírito da sedução encarnado em sua orientanda. No final do encontro, Heliseu relata: “e quase estendi a mão na despedida, como quem firma um *pacto* para a existência” (TEZZA, 2014a, p. 90, grifo nosso). Sugerindo o tema do pacto

selado entre Fausto e Mefistófeles, no qual Fausto entrega sua alma em paga pela satisfação de seus anseios. Therèze fica aqui identificada às forças do Mal mefistofélico.

A relação Heliseu/Therèze ao reproduzir, de certa maneira, o par complementar “o mestre e sua discípula” (TEZZA, 2014a, p. 192), o homem mais velho, supostamente mais sábio e experiente, e sua jovem amada, reatualiza a tragédia do romance entre Fausto e Margarida, do *Fausto I*, de Goethe, e é Therèze quem reconhece: “*nós temos uma relação sombria*, ela me revelou uma vez, acordando de madrugada, um sussurro, *uma relação sombria*” (TEZZA, 2014a, p. 199, grifos do autor). Relação que foi se desgastando: “aquela longa relação ilegal se esvaindo pelos dedos, nada é mais como costumava ser, o sexo, quando acontece, se transforma quase que num ato de vingança” (TEZZA, 2014a, p. 86). E “se eu pelo menos entendesse o sexo”(TEZZA, 2014a, p. 106), lamenta o professor.

Um terceiro deslizamento atinge o corpo e expõe suas vicissitudes, fala da frágil carnalidade, do envelhecimento, da doença que aponta para a finitude, a morte. Heliseu reflete que “o seu inimigo talvez fosse este, o próprio corpo, conspirando todos os dias contra ele” (TEZZA, 2014a, p. 96), e afirma: “O corpo é o inimigo, ele sussurrou” (TEZZA, 2014a, p. 121), mencionando também o adoecimento que ronda a sua velhice:

Sentiu uma pequena tontura – a mesma tontura recorrente que começou alguns anos atrás, o médico indeciso, talvez uma crise clássica de labirinto, talvez uma vertigem psicossomática, e eles conversavam sussurrantes sobre como vencer aquele inimigo oculto que se apossava discreto de seu corpo para derrubá-lo (TEZZA, 2014a, p. 128).

O quarto deslizamento dirige-se à alteridade, a todo e qualquer outro, expondo Heliseu, o misantropo. Pode ser o filho, Eduardo: “o meu filho é o inimigo do meu sonho” (TEZZA, 2014a, p. 162); ou os estrangeiros: “Tragédias, senhores, são entidades substancialmente familiares. Estrangeiros nunca são trágicos; são apenas inimigos, a quem se pode eliminar sem remorsos” (TEZZA, 2014a, p. 213); ou Veris, o colega de faculdade, “o inimigo cordial de uma vida inteira, o pequeno duplo, o *sparring mental*” (TEZZA, 2014a, p. 154, grifo do autor).

Assim, o professor vai distribuindo comentários cortantes em todas as direções. A alteridade se configura como “os idiotas dos meus sogros” (TEZZA, 2014a, p. 56); ou “a burra da Úrsula” (TEZZA, 2014a, p. 100); ou no apelido cruel atribuído a sua colega de gabinete: “o Ciclope” (TEZZA, 2014a, p. 106), referindo-se à “cabeça gigantesca da doutora Vespucci” (TEZZA, 2014a, p. 138); e até o papa não fica fora: “o rosto sinistro de Ratzinger, o sorriso falso revelando dentes feios” (TEZZA, 2014a, p. 214).

Um quinto e último deslizamento assinala o imponderável do desejo e dos afetos. Desejo e afetos que esboçam os apetites temidos e não reconhecidos, não nomeados: “a vida é um desejo difuso, uma ansiedade freada todos os dias por algum inimigo secreto, o meu inimigo de sempre” (TEZZA, 2014a, p. 168).

O Prof. Heliseu sugere o homem da total racionalidade que advoga a impossibilidade de conciliação entre razão e afetos, defendendo que a razão exclui necessariamente os afetos: “os sentimentos arrepiam à revelia da razão, os sentimentos são nossos inimigos fantasiados de irmãos – isso eu posso dizer: Senhores, os sentimentos mentem, enganam, traem!” (TEZZA, 2014a, p. 46). O que leva à conclusão de que, se os sentimentos “mentem, enganam, traem”, a razão se faz, então, representar pela completa transparência da verdade.

O professor, nessa citação, expressa a angústia que a polaridade sentimentos *versus* razão impõe ao humano na contemporaneidade. O que não está literalmente expresso é a crença de Heliseu na razão, que vai ser explicitada na seguinte afirmação: “Sou um detetive racional das palavras e dos fatos” (TEZZA, 2014a, p. 215). O professor transmite sua suspeita de que os sentimentos são os guias dos caminhos tortuosos, que levam o sujeito a penetrar na espessa floresta de seus mais escuros afetos, distanciando-o da claridade solar da razão, local da justa perfeição da verdade. O humano, em suma, é atraído por seus sentimentos, pelo desgoverno de suas paixões, que o afastam de um viver reto e certo.

As incorporações do “inimigo”, que traduzem o mal-estar de Heliseu com o outro e com o mundo, descrevem a vida do professor Heliseu como um percurso construído com gestos de inimizade. O professor, às voltas com seu inimigo íntimo e indispensável, exala hostilidade. Hostilidade direcionada a todo e qualquer outro, hostilidade que coloca distâncias intransponíveis entre o eu/Heliseu e o outro. Aos 70

anos, Heliseu afirma: “eu já passei da fase das amizades, agora é tudo essência bruta” (TEZZA, 2014a, p. 12). Em outro momento, o professor admite: “eu de fato nunca mudei. Duro como pedra” (TEZZA, 2014a, p. 34).

Concordando com Valéry, que no prólogo “Ao leitor de boa fé e má vontade”<sup>24</sup>, de *Mon Faust*, escreveu: “A personagem de Fausto e a de seu terrível cúmplice têm direito a todas as reencarnações”<sup>25</sup> (VALÉRY, 1946, p. 7, tradução nossa), pode-se considerar que Fausto reencarnou no Brasil, no século XXI, e encontrou na personagem do Prof. Dr. Heliseu da Motta e Silva uma sua legítima representação em prosa e verso.

Neste momento, é de interesse repor os eixos que sustentaram essa abordagem inicial de uma leitura fáustica de *O professor*, que, em síntese, se ativeram às reflexões sobre a antinomia entre a noção do Bem cristão, trazido pela epígrafe que inaugura o romance, e a ideia do Mal extremo representado pelo que foi decidido considerar como uma personagem, a figura do “inimigo”, enquanto um “outro” sinistro e espectral, como uma das possíveis máscaras de Mefistófeles. Inimigo que se desdobra e se transmuta ao longo do romance. Essa dualidade, na força insuperável de seu contraste, descreve o conturbado cenário interior do narrador-protagonista Heliseu, a imagem de um sujeito contemporâneo que traz, aninhado em seu cerne, o convívio excruciante entre o Bem e o Mal e que, aturdido e desorientado, passa a servir à brutalidade de ímpetos desconhecidos e incontroláveis. Para o psicanalista Marcio Peter de Souza Leite (1949-2012):

[...] o tema de Fausto se tornaria o paradigma tanto do desejo representado pelo diabo como seria a concepção que o homem moderno tem de sua significação. Fausto tornou-se a metáfora viva da confrontação do homem com seus desejos, e Mefistófeles a sua enunciação (LEITE, 1991, p. 74).

Mefistófeles assumiria também a figuração da “eterna inacessibilidade do desejo, e representaria o outro Fausto, o seu duplo” (LEITE, 1991, p. 74). E esse *duplo* estaria referido às forças primitivas que se apossam do sujeito com uma alteridade absolutamente onipotente e alienante, que com sua estranheza radical o invade e o

---

<sup>24</sup>No original : “Au lecteur de bonne foi et de mauvaise volonté”.

<sup>25</sup>No original : “Le personnage de Faust et celui de son affreux compère ont droit à toutes les réincarnaions”.

inquieta, ameaçando-o de aniquilação, como na absoluta destruição de um drama fáustico (cf. ROUDINESCO; PLON, 1998).

Segundo o psiquiatra e psicanalista David E. Zimmerman (1954), *Unheimlich*, é o termo original em alemão, utilizado por Freud em “O estranho” (1919), traduzido para o português também como o *sinistro*, o *sobrenatural*, o *inquietante*, que denomina tudo que “deveria ter permanecido oculto e secreto, mas veio à luz, de modo que as entranhas psíquicas se tornam es-tranhas” (ZIMERMAN, 2001, p. 131). Assim, o que seria recalque aflora, pondo à mostra o estranho ou o sinistro ou o sobrenatural, constitutivo de nossa humana psique, provocando o surgimento de uma espécie de *duplo* de nós mesmos, *duplo* que nos coloca frente a frente com o outro desconhecido – o estranho – em nós mesmos. Note-se o peso semântico que termos como estranho, sinistro e sobrenatural carregam, termos impregnados de medo, temor, horror, repulsa, e que marcam os encontros ou confrontos com esse outro enigmático ou, ainda, termos que falam das vicissitudes que nossas próprias representações do indesejável suscitam. Ainda chamando a atenção para a elucidação que traz Leite:

[...] o demônio elevado a representante de todo Mal era o que haveria de ser superado em cada homem. Figura onipotente e onipresente, sua existência seria a causa da tentação e seu instrumento a sedução. O diabo seria a razão da morte, da doença, do feio, em síntese, do indesejado (LEITE, 1991, p. 16).

Estas duas personagens, Fausto e Mefistófeles, traduziriam, portanto, o despedaçamento desse sujeito contemporâneo, o homem só e sem *éthos* em um mundo desencaminhado.

Isso conduz à conclusão de que a personagem Heliseu é, em sua duplicidade e ambivalência, Fausto e Mefistófeles, o sujeito cindido entre a aridez da razão e o descontrole da pulsão. Para ele/Heliseu não há nem escolhas nem responsabilidades, já apenas vive “*a vida que se pulveriza, quia pulvis es*” (TEZZA, 2014a, p. 86, grifos do autor). Entregue à intensa angústia de existir, inerente à condição e às contingências de um sujeito humano, Heliseu é capturado pelos mistérios do sexo, do feminino, do outro, e limitado pela incógnita das origens e das finalidades. Lembrando que Heliseu carrega, no peso em seu próprio nome, a marca desse antagonismo insuperável: ele/eu, que pode ser também, nos desdobramentos da *alteridade*, eles/eu.

Para encerrar este capítulo, mais uma vez Guimarães Rosa é convidado. Nas linhas finais de sua magna obra fáustica, *Grande sertão: veredas*, Riobaldo constata – “O diabo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 2001, p. 624).

## CAPÍTULO 2 – JOGAR É PRECISO

No romance em estudo são feitas algumas menções a jogos. Jogos configurados pelo narrador em primeira pessoa, o Prof. Heliseu. Jogos de cunho romântico-filológico que envolvem sua esposa Mônica, como nos tempos de namoro, quando a conquistou demonstrando a transformação de *luna* em *lua*; e nos primeiros anos de casados com jogos filológicos de caráter sexual: “Caroço: do latim vulgar, vulgaríssimo, minha querida, *carudium*, mas há quem diga que venha do coração, *cor*, *cordis*, e eu ia às nuvens, senhores, sob o *fellatio* – este de fonte erudita, *fellare*, a forma fina de chupar” (TEZZA, 2014a, p. 147, grifos do autor). Quando Therèze entra inesperadamente em sua vida, os jogos de sedução passam a ser dirigidos à orientanda. Os envolvidos fazem suas apostas, correm riscos e, na competição acirrada, ganham e/ou perdem, lembrando que no jogo, seja amoroso ou não, há rivalidade, competição e hostilidade. É necessário prestar atenção, pois o jogo também inclui em sua esfera a possibilidade de trapaças, blefes, fraudes.

O protagonista Heliseu cria, ainda, outros jogos endereçados à plateia que supostamente irá escutá-lo discursar na homenagem que lhe será prestada. Nesse caso, o objetivo explícito do professor, segundo suas próprias palavras, é propor “um *jogo* divertido para a plateia” (TEZZA, 2014a, p. 89, grifo nosso). O que pode sugerir um desejo de brincar, provocar, ou até mesmo lograr, de acordo com as possibilidades lúdicas que o jogo oferece, aqueles que estarão presentes à cerimônia que deverá coroar sua longa carreira universitária: uma plateia atenta ao seu discurso de agradecimento por ocasião da entrega da “Medalha de Ouro do Mérito Acadêmico” (TEZZA, 2014a, p. 93).

Em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, Bakhtin explicita que “o homem no romance é essencialmente o homem que fala; [pois] o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem” (2014, p. 134). Para o pensador russo, o “principal objeto do gênero romanesco, aquele que o

caracteriza, que cria sua originalidade estilística é *o homem que fala e sua palavra*” (2014, p. 135, grifos do autor).

No romance *O professor*, o homem que fala, como já mencionado, é o narrador-protagonista, o Prof. Dr. Heliseu da Motta e Silva, emérito catedrático de Filologia Românica, que fala por si e por todas as outras personagens. O título da obra corrobora seu protagonismo, sugerindo uma direção para o olhar do leitor: a identidade profissional desse narrador. Presume-se, assim, que a fala desse protagonista – um acadêmico – seja de alto saber e grande confiabilidade, o que torna sua voz digna de toda consideração e respeito. Mas Bakhtin afirma também que “o sujeito que fala no romance é sempre, em certo grau, um ideólogo e [que] suas palavras são sempre um ideograma” (2014, p. 135), ou seja, as palavras daquele que fala exprimem “um ponto de vista particular sobre o mundo” (2014, p. 135). Portanto, se a fala do narrador em primeira pessoa representa apenas a visão singular dessa personagem – seja sobre si mesmo, seja sobre as outras personagens, sobre a sociedade, o mundo, enfim, sobre a vida –, isso significa que sua fala pode ser questionada e até desqualificada.

Recordar que a fala de Heliseu é a representação romanesca de um sujeito sócio-histórico torna possível argumentar que o encontro desse narrador-ideólogo com a alteridade do leitor (este também um sujeito sócio-histórico com sua própria visão de mundo), pode ocorrer tanto na chave de um compromisso irrestrito, de um *pacto* ficcional entre narrador e leitor, quanto na chave da suspeição. O leitor, sempre também um ideólogo, pode abonar as palavras da personagem, tomando-as como valores de uma verdade monológica, única possível, ou assumir outra posição semântica e contra sua narrativa se insurgir.

O professor, exímio jogador/narrador, tem seus truques fáusticos. Heliseu, em seus pluridiscursos, que são também plurilíngues – discurso interior imaginário endereçado a si mesmo, discurso imaginário marcado pela oralidade dirigido a outro e/ou outros (personagens, plateia/leitores) e ainda a representação dos discursos das outras personagens –, está em trânsito constante.

O protagonista se faz um trovador vassálico, recita comoventes cantigas galaico-portuguesas da lírica amorosa quinhentista, como neste exemplo tomado em empréstimo do poeta palaciano Brás da Costa (? – 1525):

Senhora, gentil donzela,

por meu mal fostes naçyda;  
pois vos hys para Castela,  
que seraa de minha vyda? (TEZZA, 2014a, p. 90)<sup>26</sup>

Ou neste outro exemplo, no qual Heliseu expõe sua ‘coita’ amorosa, ou “paixão vivida pelo homem que está a serviço de uma dama” (SPINA, 1991, p. 16), que é, no caso, Thérèse, uma *dame sans merci*, que se recusa a lhe conceder a dádiva de seu precioso amor, cuja autoria é de Jorge de Resende ( ? - ? ):

Minha vida ssam tristezas,  
meu descanso he sospirar,  
vossas obras sam crueza  
que juram de m’acabar!(TEZZA, 2014a, p. 91)<sup>27</sup>

O jogador/narrador Heliseu procura demonstrar também vasta erudição ao citar grandes nomes da poética universal como no exemplo seguinte, no qual divide a enunciação com o narrador em terceira pessoa. Neste recorte, desenha-se também sua preocupação com a recepção de sua fala e o desejo de controle sobre os ouvintes/leitores:

É isso que vou dizer hoje: no meio do caminho. Talvez citasse o verso de Drummond, para dar um toque de humor brasileiro. Ou o de Dante, para lembrar o sopro clássico universal *que sempre me alimentou*, ele poderia acrescentar, mas seria afetação demais (TEZZA, 2014a, p. 12, grifos do autor).

O professor/jogador ainda faz confissões e digressões, cria suspense, lista pecados, relata crimes. Com teatralidade estudada, o protagonista ao organizar seu discurso dialogicamente orientado para a plateia está imbuído do claro propósito de atrair os ouvintes para sua “brincadeira divertida”: pesa palavras, avalia gestos, dosa o tom de voz, como neste trecho: “[...] daria um sorriso com as mãos espalmadas lateralmente, num gesto certamente simpático, o humor singular do professor Heliseu quebrando o gelo da plateia” (TEZZA, 2014a, p. 21). Ou neste: “Naquele tempo, senhores – acho que *senhores* é no fim das contas mais elegante que *colegas*, não disfarça nada, mantém o protocolo e a

---

<sup>26</sup>Neste capítulo, a opção foi trazer para as notas de rodapé todas as traduções dos fragmentos em galego-português. Isso para que, no primeiro contato, o leitor pudesse saborear essas citações diretamente como elas se apresentam em *O professor*. Essa estrofe, em redondilha maior, em uma tradução livre poderia ser: “Senhora, gentil donzela/ por meu mal fostes nascida/pois vós ides à Castela/que será de minha vida?”

<sup>27</sup>Em tradução literal/livre: “Minha vida são tristezas/meu descanso é suspirar/vossas obras são cruezas/ que juraram me acabar!”

distância, não preciso mais nem simular nem agredir ninguém, *senhores [...]*” (TEZZA, 2014a, p. 14, grifos do autor). Ou ainda neste: “Eu até ponderei, senhores – ele poderia dizer na cerimônia de hoje, *baixando respeitoso a voz* ao repartir com a plateia atenta a intimidade do pior momento de sua vida [...]” (TEZZA, 2014a, p. 44, grifo nosso).

Em suma, o professor cria seus jogos para a plateia. Com uma retórica muito convincente, seu discurso é de tal forma persuasivo que a força da palavra desse herói, que assume um protagonismo avassalador, pode facilmente induzir o leitor a tomar como verídica o que é tão-somente a sua palavra enviesada.

No plano da escrita romanesca, pode-se adiantar a hipótese de que o autor esteta, sob a rubrica Cristovão Tezza, se faz também um jogador, que propõe, para envolver seus leitores em um jogo divertido, uma brincadeira/leitura interessante. Para Bakhtin:

A natureza do jogo (de dados, baralho, roleta, etc.) é uma natureza carnavalesca. Disso se tinha nítida consciência na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento. Os símbolos do jogo sempre foram parte do sistema metafórico dos símbolos do carnaval.

[...]

O clima do jogo é um clima de mudanças bruscas e rápidas do destino, de ascensões e quedas instantâneas, vale dizer, de entronizações-destronamentos (BAKHTIN, 2015a, p. 197-198).

Para Johan Huizinga (1872-1945), assim como para Bakhtin, o jogo cumpre uma função social portadora de sentido. Huizinga observa que todo jogo é um momento diametralmente oposto ao que é tido como a seriedade da vida corrente, embora o jogo possa também se constituir como uma imagem carnavalizada da própria vida. A metáfora do jogo se torna, assim, a representação catalisadora da tensão gerada pelo imponderável, com a incerteza e o acaso sempre rondando a destreza e a astúcia dos contendores. Enfim, o jogo é um espaço de dinâmica aberta às alternâncias entre vitórias e derrotas (cf. HUIZINGA, 2014, p. 3-31), ou como propõe Bakhtin, de entronizações e de destronamentos. Para Huizinga, “a *poiesis* [ou a expressão poética] é uma função lúdica” (2014, p. 133), afirmação com a qual parece concordar o autor criador, Tezza, que alude no romance ao “poder lúdico das palavras” (TEZZA, 2014a, p. 17), assumindo que as “palavras seduzem. Aliás, só as palavras seduzem. Mais nada” (2014a, p. 18). Conforme Huizinga: “Seja no mito ou na lírica, no drama ou na

epopeia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado” (HUIZINGA, 2014, p. 148) no jogo literário.

Sobre o discurso autoral Bakhtin esclarece que:

O discurso da personagem é criado pelo autor, mas é criado de forma a permitir à personagem desenvolver plenamente sua própria lógica interna e sua independência, como se fosse o *discurso de um outro* [que não o do autor], como palavra da *própria personagem* (1985, p. 65, grifos do autor, tradução nossa)<sup>28</sup>.

Assim, por mais fracionado – entre passado, presente e futuro –, e por mais flutuante – entre o lembrar e o esquecer –, que seja o discurso supostamente rememorativo do Prof. Heliseu, ele tem sua própria lógica interna, sua própria palavra e seu próprio mundo ficcional. Considerando que o autor nunca está ausente, o crítico literário estadunidense Wayne C. Booth (1921-2005) escreve na “Introdução” de *Problems of Dostoevsky’s Poetics*:

O autor está ideologicamente implicado desde sempre. Como os autores se dirigem a um público que compartilha alguns valores e não compartilha outros, eles devem encontrar formas eficientes de incorporar valores à ficção e ao drama, valores que tornem a obra viável. Assim, os autores estão no controle de unidades criativas que consistem em escolhas exemplificadas e julgadas [embora, de um outro ponto de vista, eles nada controlem, pois a cultura impõe normas ao autor, à obra e ao público] (BAKHTIN, 1985, p. xviii).<sup>29</sup>

As palavras de Booth ressoam em *O espírito da prosa* (2012d), no qual Tezza afirma que o escritor: “precisa escrever o que ninguém ainda escreveu, o sentido que ele não consegue encontrar em nenhum outro texto, e para isso cria um *narrador* supostamente único, que soprará as palavras que o *autor* gostaria de ouvir e que ninguém ainda disse” (2012d, p. 219, grifos nossos). Mas, “para que haja um *sentido*

---

<sup>28</sup>A character’s discourse is created by the author, but created in such a way that it can develop to the full its inner logic and independence as *someone else’s discourse*, the word of the *character himself* (BAKHTIN, 1985, p. 65, grifos do autor).

<sup>29</sup>The author, like the work itself, was implicated in ideology from the beginning. Since authors found themselves addressing audiences who shared some values and did not share others, they had to find effective ways to embody values in fiction and drama, values that would make the work *work*. Authors were thus in charge of created unities that consisted of choices exemplified and judged [though from quite another viewpoint they were not in charge, because their culture imposed norms upon author, work, and audience] (BAKHTIN, 1985, p. xviii, grifo do autor).

qualquer, por mínimo e miserável que seja é preciso que seja *partilhado*” (2012d, p. 219, grifos nossos). Assim:

[...] o *narrador* se apropriará de tudo que se diz e do que já foi dito para, no seio dessa floresta fartamente habitada, abrir um caminho próprio e instituir a entonação de um outro ponto de vista, quase clandestino em meio às sombras. Enfim, afirmar-se como sujeito, apoiando-se inteiro em outras vozes (2012d, p. 219, grifo nosso).

## 2.1 O QUE ESTÁ EM JOGO?

Em *O professor* são nomeadas especificamente cinco modalidades de jogos que disseminam variegadas tonalidades da carnavalização bakhtiniana ao longo da narrativa: o jogo de dados, o jogo de amarelinha, o jogo de xadrez, o jogo de esconde-esconde, o jogo de cubos a encaixar.

Ao salientar essa presença carnavalesca, este estudo traz para o primeiro plano da narrativa a questão dos entrelaçamentos paródicos, dos jogos intelectuais, dos modelos de armar, da *ars combinatória*. Esses jogos, engendrados no contexto da representação composicional literária, abrem o romance *O professor* à pluralidade de muitos outros discursos, ou seja, à intervenção de vários outros *cantos paralelos*.

Tais entrelaces, ao irradiar sentidos e significações, convidam o leitor a entrar na brincadeira e, eventualmente, incitam esse provável participante a propor seus próprios jogos de leitura, expandindo, ampliando e construindo elos analógicos com outras obras, personagens, figuras históricas, frases célebres, trazendo toda essa heterogeneidade do mundo exterior à obra para o interior dessa ficção romanesca.

Nas observações que se seguem, o propósito foi destacar os ângulos lúdico-poéticos do brincar com citações; a dimensão iconoclasta dos jogos intelectuais; e ainda o papel que desempenham no destino das personagens, sempre acoçadas pela Sorte ou pelo Azar e vítimas constantes dos mal-entendidos da linguagem.

### 2.1.1 É possível contar com um lance de sorte?

O primeiro jogo mencionado pelo professor é o *jogo de dados*: “Enfim, as coisas devem necessariamente ter um sentido, ou não existiriam, você não acha? Deus não joga dados, certo? Ou joga? Eheh” (TEZZA, 2014a, p. 71).

Pode-se depreender que dessa alusão ao jogo de dados assoma uma referência velada ao poema *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1897), de Stéphane Mallarmé, (1842-1898). Referência que vai repercutir na excelente tradução de Haroldo de Campos – “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” (cf. MALLARMÉ, 1974) –, e seus estudos críticos acerca da obra de Mallarmé e em particular desse poema. Para Campos:

Do ponto de vista da composição, a consequência duma tal hermenêutica do *Un Coup de Dés* não seria a abolição do acaso, mas a sua incorporação, como termo ativo, ao processo criativo. Realmente, um racionalismo da composição, como o postulado por Edgar Allan Poe, e mais tarde por Mallarmé, não implica, afinal, a elisão do acaso (desejo de absoluto que, se esboçado, é cerceado logo à altura de um *jamais*), mas, sim, a disciplina deste. A inteligência ordenadora delimita o campo de escolha; o feixe de possibilidades é engendrado pelas próprias necessidades da estrutura poemática pensada: a opção criadora significa liberdade de escolha, mas também – e sobretudo – liberdade vigiada por uma consciência seletiva e crítica (1974, p. 190, grifo do autor)<sup>30</sup>.

Deve-se lembrar que para Tezza o processo criativo implica necessariamente a intervenção de uma “inteligência ordenadora”. Em entrevista a Ubiratan Brasil<sup>31</sup>, declarou que uma das “tarefas da literatura é pôr alguma ordem no caos. Uma tarefa ingrata, mas sem este impulso não se escreve.”

Na admirável análise poética de Mário Faustino (1930-1962), “Um lance de dados” é um poema:

[...] órfico-metafísico-epistemológico: o jogo, o drama, o mistério; o Azar, a morte, a pureza; o jogador, o mestre, o poema, o herói, o homem; as

---

<sup>30</sup>CAMPOS, Haroldo de. “Lance de olhos sobre Um Lance de Dados”. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974. p. 187-192.

<sup>31</sup>BRASIL, Ubiratan. Viagem proustiana. Disponível em : <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/oestadosp\\_28mar14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/oestadosp_28mar14.pdf)>. Acesso em: 26mai2016.

dualidades eternas: positivo-negativo; análise-síntese; stasis-kinesis; circularidade-linearidade; unidade-multiplicidade; convexidade-concavidade; macho-fêmea; o eterno retorno; o princípio e o fim; o mito [...] (1977, p.130).

São palavras que se dirigem diretamente ao cerne deste trabalho: a paródia fáustica, recordando de forma especular a imagem de Fausto, com sua pujança órfica na busca pelo inalcançável, no apelo metafísico por um ideal absoluto e na aspiração epistemológica pelo saber total que controlaria os rumos incertos do humano. Pujança que vagamente ilumina Heliseu, o herói contemporâneo de *O professor*, em seus anseios pelo controle de seu *pequeno mundo* e sua *pequena temporalidade*, diferentemente do Fausto goetheano, cuja representação é a de um homem transfigurado e integrado à abrangência total do *grande mundo* e da *grande temporalidade*.

A referência ao jogo de dados estende-se também ao físico Albert Einstein (1879-1955), que em uma conhecida carta ao cientista Max Born ((1882-1970) escreveu: “Em nossa visão científica tornamo-nos antípodas. Você acredita num Deus que joga dados e eu em leis perfeitas num mundo das coisas que existem como objetos reais” (GOLGHER, 1991, p. 267). A posição de Einstein é geralmente interpretada como a de defesa de uma cientificidade baseada na crença de que o universo é regido por lei e ordem, por um Deus que não se entrega aos jogos de azar, mas que possui um plano definido para o homem e o cosmo. Assim, na citação de Heliseu, o tema do acaso, ou do “Azar”, como escreve Faustino, cria uma eloquente intersecção entre as incertezas lúdicas do *jogo* e da *arte poética*, como exposto por Haroldo de Campos e da *ciência*, na concepção einsteiniana.

A existência, para o protagonista-narrador, deve necessariamente ter um sentido e uma finalidade; impossível ser mera contingência. Sentido que Heliseu persegue no decorrer de toda a narrativa: “Sim: estou atrás do sentido da vida – cada pista, ou cada evidência” (TEZZA, 2014a, p. 55), sentido que está sempre a lhe escapar. Com um vestígio de ironia, insiste o narrador: “preciso desenbaralhar 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, 2014a, p. 61, grifo nosso). A importância da homenagem que o professor irá receber, o evento central do romance, direção para a

qual todos os sentidos de sua existência e de sua narrativa confluem, fica evidente neste recorte de seu discurso, a um só tempo irônico, dramático e poético, que soa quase como um comovente apelo:

Eu preciso deste momento para dar um sentido à vida, senhores. Um último contato com a vida: o fechamento. O décimo quarto verso do soneto – e ele sorriria pela brincadeira antiquada. Talvez uma citação de Petrarca – *per le cose dubbiose altri s'avanza, et como spesso indarno si sospira*, o que seria pedante, talvez acrescentasse uma tradução livre, como quem apenas conversa, por coisas dúbias avançamos, e quase sempre suspiramos em vão, o sempre atualíssimo lamento medieval da morte, tentar em vão sair de mim mesmo para alguma coisa mais alta, com esta escada tão curta, os degraus quebrados (TEZZA, 2014a, p. 152, grifos do autor).

No entanto, retornando à citação referente ao jogo de dados, acompanhando a afirmação que busca uma certeza “Deus não joga dados, certo?”, segue-se a dúvida: “Ou joga?”. E à dúvida segue-se “Eheh”, riso que se faz ouvir reiteradamente por toda a obra colorindo a voz do narrador com nuances intrigantes: ora sardônicas, ora irônicas, ora desafiadoras, o que, mais uma vez, traz ao relato do professor um efeito de ambiguidade fáustico-mefistofélica. Fausto, que tudo desejou saber e poder, figura indissociável de seu duplo Mefistófeles, reflete sua sombra sobre o protagonista Heliseu, o desamparado sujeito moderno em busca do sentido último de seu existir.

### 2.1.2 Os adultos também brincam

A segunda menção é ao jogo de amarelinha:

[...] seu dedo indicador [de Therèze], ou apenas a bela unha de um vermelho brilhante como se pintada há um minuto, correu em batidinhas aflitas no calendário sobre a mesa, um jogo de amarelinha, segunda, terça, quarta, e ela mordeu o lábio [...] (TEZZA, 2014a, p. 90).

O trecho descreve o momento em que Therèze “salta” com o dedo indicador, a “unha de um vermelho brilhante”, sobre o tempo geométrico do calendário como se fosse o traçado de um jogo de amarelinha. A personagem faz um gesto que pode ser

entendido como o de uma trajetória que conduziria os participantes da brincadeira, o par Heliseu e Therèse, do Inferno (ou da Terra) ao Céu. A narrativa descreve a ansiedade de Therèse (“segunda, terça, quarta, e ela mordeu o lábio”) para chegar à quinta-feira, quando iriam ter a primeira conversa sobre o seu projeto para o doutorado, momento que marcaria o início do jogo amoroso entre o professor e a doutoranda.

A menção a esse jogo tipicamente infantil evoca o romance *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar (1914-1984). O tradutor Ari Roitman, ao assinar a orelha dessa obra, assim a apresenta: “Há livros que marcam a sua geração. Há livros que se tornam marca dessa geração aos olhos das seguintes. E há livros que nascem para ser eternos. Este, como poucos, pertence às três categorias” (cf. CORTÁZAR, 1999).

O crítico literário Davi Arrigucci Júnior (1943), ao se referir a essa obra em seu ensaio “Encontro com um narrador: Julio Cortázar (1914-1984)”, exprime com muita sensibilidade sua compreensão sobre esse jogo:

O mundo magnético dos desejos, com seus paraísos e infernos encaixados na terra dos homens. [...] [É] capaz de despertar o sonho de céu ainda no inferno e enfrentar a dureza real da travessia terrena, onde é preciso chutar, contra todo obstáculo, a pedra no rumo do desejo (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p.175-176).

Trata-se, para Arrigucci, da representação de uma “busca erótica, aguçada pelo movimento do desejo, apaixonada desde o instante da revelação: encontro com o outro que se quer, com a alteridade desejável, possível transcendência” (1987, p. 176).

De acordo com Huizinga, a “pista de corrida, o campo de tênis, o tabuleiro de xadrez ou *o terreno da amarelinha* não se distinguem, formalmente, do templo ou do círculo mágico” (2014, p. 23, grifos nossos), implicando, pois, a delimitação de um espaço consagrado a um ritual e/ou a um jogo. No caso da cena entre Heliseu e Therèse, pode-se dizer que a imagem do jogo de amarelinha sintetiza um pequeno cronotopo, um *espaço-tempo* materializado em um calendário que concentra todos os sentidos de uma busca amorosa.

### **2.1.3 As sutilezas de um jogo de xadrez**

A terceira menção é ao jogo de xadrez: “Fez-se um silêncio demorado: um jogo de xadrez, senhores, inteiro de não-ditos” (TEZZA, 2014a, p. 174), alusão que pode ser tomada como uma referência à tese da orientanda sobre o não-dito, ou o enigma que representa à percepção de Thérèse, uma estrangeira, um suposto traço cultural brasileiro fortemente marcado: a “*gramaticalização do duplo sentido da fala brasileira*” (TEZZA, 2014a, p. 118, grifos do autor).

Sobre o jogo de não-ditos, Thérèse acredita que “o ouvido brasileiro é o ouvido mais apurado do mundo para *interpretar* o não-dito e responder a ele. Ele se alimenta daquilo que não é dito. A percepção *brasileira* navega quase o tempo todo no subentendido” (TEZZA, 2014a, p. 141, grifos do autor), e mais: afiança ser “possível apontar com o dedo, na própria *frase* realizada, a *presença* do não-dito, sem recorrer ao que está implícito, à aura da linguagem” (2014a, p. 141, grifos do autor).

O protagonista, Prof. Heliseu, ao refletir sobre os preâmbulos do projeto da doutoranda, mostra-se um tanto cético:

O ponto de partida do não-dito tornado linguagem, suspeitei, com uma animação adolescente, parece um *jogo*, e a *última coisa que me ocorreu de fato era a substância acadêmica do projeto, aparentemente próxima a zero*, conclusão que me batia sempre que eu forçava a cabeça para pensar com objetividade, tentando apalpar o território cinza em que o sistema da língua se encontra com seu uso real (TEZZA, 2014a, p. 186, grifos nossos).

A menção ao jogo de xadrez pode também estar aludindo à conhecida metáfora exposta no *Curso de linguística geral* (1916), obra fundadora da Linguística moderna, do pensador suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913). Saussure assim ilustra sua concepção sobre a língua:

[...] de todas as comparações que se poderia imaginar, a mais demonstrativa é a que se estabeleceria entre o *jogo da língua* e uma partida de xadrez. De um lado e de outro, estamos em presença de um sistema de valores e assistimos às suas modificações. Uma partida de xadrez é como uma realização artificial daquilo que a língua apresenta sob a forma natural (1995, p.104, grifos nossos).

Saussure passa, então, a explicitar os critérios utilizados para a comparação. Em primeiro lugar, “uma posição de jogo corresponde de perto a um estado da língua. O

valor respectivo das peças depende da sua posição no tabuleiro, do mesmo modo que na língua cada termo tem seu valor pela oposição aos outros termos” (1995, p.104). Uma segunda questão é que o sistema:

[...] nunca é mais que momentâneo; varia de uma posição a outra. É bem verdade que os valores dependem também, e sobretudo, de uma *convenção imutável: a regra do jogo*, que existe antes do início da partida e persiste após cada lance. Essa *regra*, admitida de uma vez por todas, existe também em matéria de língua [...] (SAUSSURE, 1995, p.104, grifos nossos).

Por fim, Saussure conclui:

[...] para passar de um equilíbrio a outro, o deslocamento de uma peça é suficiente”, pois esse simples deslocamento de uma única peça “é um fato absolutamente distinto do equilíbrio precedente e do equilíbrio subsequente”, já que “o lance repercute sobre todo o sistema [...]” (1995, p.104).

Essas questões levantam uma reflexão sobre o ponto de encontro/confronto entre as noções da Filologia tradicional, e as inovações da Linguística moderna. Questões que o professor coloca em evidência em sua narrativa, quase como um refrão encantatório, ao frequentemente enfatizar um tópico da gramática histórica que considera relevante: a queda das consoantes intervocálicas.

Esse assunto alcança no romance um caráter emblemático ao lembrar o tema bíblico da “queda” – momento no qual o humano é afastado da completude do Paraíso – e que se firmou simbolicamente como o paradigma de todas as rupturas. A queda diz respeito inclusive à posição da própria Filologia entre os saberes humanos, já que esta perdeu seu posto de grande prestígio para a Linguística.

Segundo o professor Heliseu, foi significativa a queda das consoantes intervocálicas para a constituição daquela que viria a se forjar como a língua portuguesa. Como ele explica: foi a “[...] queda da consoante intervocálica no século XI que começou a nos separar, definitivamente, dos leoneses, dos castelhanos e enfim dos espanhóis” (TEZZA, 2014a, p. 21). Essa temática também se reflete na separação Heliseu/Therèze, na queda e morte da mãe, na queda e morte de Mônica, na reiterada queda em seus sonhos infantis e em todas as outras separações/rupturas que pontuaram a vida do protagonista como a morte de seu pai e o distanciamento de Eduardo, seu filho.

Militante fervoroso da mais pura Filologia Românica, Heliseu travou muitos embates contra as concepções da Linguística, uma das jovens filhas da modernidade. Embora tente aparentar uma certa autocomplacência para com sua postura conservadora: “A verdade é que nem sempre fui um homem antigo, ele argumentou *arriscando uma ironia em defesa própria*” (TEZZA, 2014a, p. 9, grifos nosso). Ao tecer o comentário seguinte, deixa transparecer suas contradições, pois acaba por enaltecer a solidez da Filologia, voltada para o estudo do documento escrito, em detrimento da primazia da oralidade abraçada pela Linguística. Heliseu afirma que passou

[...] sem traumas da velha filologia românica para a linguística moderna – do papel escrito para a língua viva. Dos textos sólidos – desenhados quase que com o punhal há 600 anos, a brutalidade do tempo, e que ele lia com prazer, no púlpito da sua aula, aquilo sim é palpável, a verdadeira gramática universal [...]” (TEZZA, 2014a, p. 9-10).

E arremata relatando, com uma pontada de crítica um tanto mais ferina ao *establishment* universitário:

[...] ninguém queria dar aula de Filologia Românica, aquela excrescência curricular. O incômodo ligeiramente canalha na reunião de departamento, um empurrando para o outro, todos estufados de razões, e eu, que sempre fui da boa e velha escola, disse: aceito” (TEZZA, 2014a, p. 11).

Sobre sua relação com os ramos da Filologia, o professor revela mais uma vez sua postura conservadora e acomodada no âmbito de seus estudos filológicos:

Nunca fui bom – vou confessar agora – em filologia sociológica, digamos assim, a luta inglória por descobrir o culpado das coisas, mas eu era ótimo em gramática histórica, o lado neutro da linguagem, classificada como uma tábua de logaritmos, aquela sequência aparentemente matemática de metaplasmos. No meu mundo, o histórico entrava apenas como passagem do tempo, e não como encadeamento de causas e efeitos, o que sempre foi cientificamente confortável (TEZZA, 2014a, p. 17-18)

Nesse ponto é necessário repor a questão ideológica que cerca a figura do narrador Heliseu. A simetria que caracteriza o xadrez – seu estável tabuleiro quadrado, o mesmo número de peças para cada jogador e a alternância dos movimentos que gera um circuito de ações e reações – é rompida dado o poder do narrador-protagonista. Heliseu dispõe de todas as peças e são dele todos os lances.

É esse protagonista quem rege o jogo narrativo e, auxiliado pelo narrador em terceira pessoa, é quem vai movimentando as peças dos “ditos” e dos “não-ditos”. Portanto, o professor parece advertir que há uma leitura outra a ser feita nas linhas do xadrez discursivo do seu tabuleiro. Sob esse ponto de vista, qualquer cena, discurso ou diálogo, denuncia um movimento calculado do jogador Heliseu.

#### **2.1.4 Quando os amantes brincam de esconde-esconde**

Segue-se o jogo de esconde-esconde, jogo também tipicamente infantil, no qual os adultos Heliseu e Thérèse se veem forçosamente envolvidos, dado o terreno movediço das relações sociais e a opacidade da linguagem. Trata-se de um jogo que no contexto narrativo guarda uma certa similaridade com o jogo de xadrez de não-ditos, pois em ambos se encontra, paradoxal, a transferência para as entrelinhas dos dizeres não ditos, e que insistentemente se reapresentam pela força dessa sonogação.

Sobre o jogo de esconde-esconde, o professor relata: “[...] no mesmo dia em que ela [Thérèse] disse novamente, como um jogo de esconde-esconde: *Quem disse que eu quero casar?! Ele sempre achou que era um jogo [...]*” (TEZZA, 2014a, p. 221, grifos do autor).

Na brincadeira de esconde-esconde, o professor fala do desejo “escondido” de posse exclusiva do objeto amoroso, supondo que Thérèse faça também o jogo de ocultar o desejo de ser exclusivamente possuída por Heliseu, posse esta que deveria ser selada por um contrato matrimonial. Mas no seguinte retrato que Heliseu faz de Thérèse esta é qualificada pela franqueza, liberdade.

Uma coisa ficou para sempre: aquele jeito despachado, o seu espírito de liberdade sutilmente estranha e, em última instância, *estrangeira*. [...] alguém que *não sabia seu lugar no mundo* mas tampouco de preocupava com isso, o que provoca um sutil desconforto nas outras pessoas. A liberdade da mulher judia, talvez, algo que sempre me surpreendeu, o jeito direto, aberto e franco de nos olhar nos olhos; e aquela racionalidade tranquilamente agressiva, e às vezes bufante, da

mulher francesa, o breve rastro de iluminismo que ficou (TEZZA, 2014a, p. 63, grifos do autor).

Heliseu imagina, assim, uma situação romântica tradicional, típica de um jogo de sedução, afirmando mais uma vez que a relação entre linguagem e desejo não é transparente, e reiterando que a linguagem amorosa é construída tendo por base um jogo de dissimulações. Como escreve Huizinga: “tanto o conflito quanto o amor implicam rivalidade ou competição, e competição implica jogo” (2014, p. 148).

### **2.1.5 Encaixa daqui, encaixa dali**

Sobre o jogo de cubos a encaixar, a quinta menção a jogos, assim se expressa o narrador: “A turbulência emocional da vida, com o tempo, se descolou da memória e desapareceu – fica apenas, como agora, a lembrança fria dos fatos, um jogo de cubos a encaixar” (TEZZA, 2014a, p. 228).

Aproximando-se do final de sua narração, Heliseu em retrospecto, percebe o passado despido de paixões, da “turbulência emocional”. O passado se tornou uma coleção de fatos que ele considera objetivos, como se fosse um jogo de recortes narrativos com os quais o protagonista monta uma colagem com as cenas de sua vida. Ou, então, de cubos que podem ser encaixados uns aos outros, para construir uma narrativa formada por um “hábil jogo de lembranças e de esquecimento” (TEZZA, 2014a, p. 189), como um jogo criado pela memória que conserta e desconserta o passado, que ativa ou apaga cenas, que seleciona alguns “ditos” e descarta o que não deseja dizer.

O processo de um jogo de encaixe lembra a declaração feita por Tezza em entrevista já mencionada a Ubiratan Brasil. O autor descreve o jogo da escrita como um jogo de encaixe de azulejos. Ele declara que “na estrutura do livro *O professor* tentou combinar um eixo realista, que dá um centro estável à narração, ao caos da memória,

mas um caos artificial, organizado quase que em azulejos, pelo narrador”, pois para Tezza, uma “das tarefas da literatura é pôr alguma ordem no caos”<sup>32</sup> (BRASIL, 2014).

Tendo exposto as coordenadas de alguns jogos propostos pelo narrador-protagonista, será, a seguir, ressaltado o valor expressivo que o uso abundante da letra itálica traz ao romance *O professor*, como a multiplicar os sentidos e significações da fala do narrador ao acrescentar variadas colorações afetivas a sua voz. No interior deste estudo serão analisados os fragmentos de duas narrativas medievais: “A dama pee de cabra” (NUNES, 1967), e “Dom Ramiro ou a lenda de Gaia” (NUNES, 1967), e trechos da obra *O espelho de Cristina* (NUNES, 1967). Serão ainda destacados alguns aspectos relacionados aos jogos de natureza paródica que esses relatos estabelecem com o romance *O professor*, que, pode-se conjecturar, ocorrem na perspectiva de uma discursividade metaparódica, pois são fragmentos que ocorrem no interior de uma prosa romanesca lida e interpretada enquanto uma paródia fáustica.

## 2.2 AS CAMADAS DO TEMPO

Dentre as numerosas definições em torno da citação, proporemos esta: a citação é um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida (COMPAGNON, 1996, p.22).

Isabella Perrotta ilustra com um bonito trabalho gráfico uma declaração distribuída ao longo das quatro coloridas páginas iniciais do volume *Tipos e grafias* (cf. PERROTTA, 2005). Nessas páginas encontra-se um relevante esclarecimento sobre tipos e tipografia:

---

<sup>32</sup> BRASIL, Ubiratan. Viagem proustiana. Disponível em : <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/oestadosp\\_28mar14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/oestadosp_28mar14.pdf)>. Acesso em: 26mai2016.

Os tipos são meios de comunicação. Transmitem através dos séculos, ideias geradas pelas mais diversas áreas do saber. As grafias são meios de expressão. São representações e interpretações. Transmitem intenção, opinião, personalidade. Tipografia é comunicação e expressão (PERROTTA, 2005, s/n).

Para a autora, a “tipografia não é apenas o desenho das letras, mas sim o desenho que se faz com as letras, a maneira como as letras são usadas numa diagramação. Tipografia é uma linguagem que tem como causa de expressão o desenho das letras e o seu uso” (PERROTTA, 2005, p. 29). E mais, “um arranjo de letras define claramente a identidade da sua mensagem” (PERROTTA, 2005, p. 30).

A professora Véronique Dahlet confirma as observações de Perrotta ao afirmar que o itálico é um marcador expressivo, ou seja, que ele tem “a função de atribuir à palavra ou expressão um peso expressivo que, em outras circunstâncias não possui” (DAHLET, 2006, p. 186). O itálico agrega, portanto, segundo Dahlet, uma marca diferenciada às palavras ou frases que recobre. Levando-se em consideração o contexto no qual essa marca se apresenta, compreende-se, portanto, que ela acrescenta um valor superlativo, de reforço ao enunciado ou, ainda, um valor contrastivo.

Quanto à questão dos usos e normas mais frequentes, recebe o itálico a palavra estrangeira, que, para Dahlet, serve “para mostrar sua origem exógena, e que não podemos, pois, apropriar-nos totalmente dela, apesar de administrar a copresença de duas línguas em *um* discurso” (2006, p. 221, grifo da autora), como em todos estes exemplos retirados de *O professor: freezer* (TEZZA, 2014a, p. 32), *blitzkrieg* (p. 45), *éskhatos* (p. 127), *gran finale* (p. 165), *croissant* (p. 229) etc.; outra regra é quanto à nomenclatura científica – *cannabis sativa* (p. 175), *Senecio rowleyanus* (p. 88), *acidum acetylsalicylicum* (p.49) etc.; e, finalmente, a nomeação de obras artísticas e científicas em geral – *Manon Lescot* (p. 192), *Maman et la putain* (p. 192), *Easy Rider* (p. 171), *Livro de Linhagens* (p.216), *Les racines de l’ambiguïté* (p. 231) e outras.<sup>33</sup>

Mas na prosa de *O professor* usos expressivos do itálico também comparecem, e estes podem “abarcam uma frase, e mesmo várias, ou seja, sua amplitude varia de uma palavra a um conjunto de frases” (DAHLET, 2006, p.187). Para Dahlet, “o simples fato

---

<sup>33</sup>Para que o parágrafo não ficasse pesado, optou-se por inserir a referência completa apenas no primeiro exemplo.

de grifar indica uma modificação de registro” que se manifesta “mediante a visualidade, e não pela denotação do conteúdo verbal” (2006, p. 220). Esse tipo de grifo, ressalta Dahlet, diferentemente das aspas, que funcionam como uma moldura, marca o enunciado visivelmente “de dentro” (2006, p. 220-221).

Seguem alguns exemplos de seu emprego em *O professor*: neste primeiro caso, apenas uma palavra é distinguida com o itálico – “A religião controla as pessoas: isso é bom, ele se lembra de ter dito à Mônica, e tiveram uma breve rusga pela intensidade, ou antes *agressividade* da expressão controlar, [...]” (TEZZA, 2014a, p. 40, grifo do autor); nesta outra amostra várias palavras são sublinhadas, o que reforça o tom de censura das palavras do pai de Heliseu – “[...] soava a voz do pai camponês, *pegar um táxi* era um crime de lesa-economia, um desperdício de *almofadinhas*, de gente *mimada*, joga-se no lixo um dinheiro enorme com táxis, isso quando não nos *roubam escancaradamente*, [...]” (2014a, p. 93, grifos do autor); no próximo exemplo, todo um enunciado é evidenciado – “Ao colocar a ponta da gravata por dentro do que seria um futuro nó percebeu a extensão do desastre, *isso vai parecer um embrulho, não sei por que aceitei essa merda de homenagem. Eles querem apenas me usar*” (2014a, p. 230, grifos do autor); ou neste outro, que parece revelar o tom estridente e raivoso de uma voz – “*Você é a figura ridícula da universidade*, e, senhores, o escárnio da Mônica sempre foi invencível [...]” (2014a, p. 234, grifos do autor).

No corpo do romance *O professor*, os fragmentos de textos medievais destacados em itálico geram um desafio a mais para o leitor em termos de legibilidade e também de leituralidade, pois o português arcaico em caracteres itálicos pede uma leitura mais detida junto com um esforço tradutório. A letra itálica cria, com seu delicado talhe inclinado, um contraste de caráter visual com o texto em desenho vertical no qual está inserida, gerando dois discursos tipográficos que se comunicam, que dialogam: um, de um Portugal medieval, o outro, de um Brasil contemporâneo. O itálico, ao lembrar a letra cursiva, sugere, nesse caso, uma associação com os manuscritos medievais, o que parece casar muito bem com o português arcaico, no qual os trechos foram registrados, provavelmente entre os séculos XIII e XIV, e agora reproduzidos em *O professor*.

Portanto, as passagens em itálico, com uma atmosfera visual diferenciada, circunscrevem no romance *O professor* um outro espaço-tempo, um outro cronotopo romanesco. Esse conceito bakhtiniano “é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto”, como escreve Amorim (2014, p. 102). Acrescenta ainda a autora que o conceito de *cronotopo*:

[...] trata de uma produção histórica. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, conseqüentemente, visões típicas de homem (AMORIM, 2014, p. 102).

Assim, os extratos em itálico, ao gerar possibilidades dialógicas entre o Brasil de hoje e um Portugal do medievo, originam sentidos cronotópicos entre espaços geograficamente distantes e entre o presente e um passado longínquo. Produzem também relações dialógicas entre o mundo interior da personagem Heliseu e as cenas que ele relata, confidenciam afetos e desejos, traduzindo para o galego-português, uma língua que é a um só tempo outra e a mesma, uma suposta verdade inconfessável.

De acordo com o professor e crítico Flávio Kothe: “Paródia, segundo o étimo, significa ‘canto paralelo’ [...]. Ela geralmente diz o que o que o outro texto deixou de dizer e ela insiste no fato de não ter sido dito. A paródia é um texto duplo, pois contém o texto parodiado e, ao mesmo tempo, a negação dele” (1980, p. 98). Logo, os textos em português arcaico narram em espelhamento paródico o avesso da história que o professor narra.

Relembrando, dos trechos em itálico, essas “belas amostras cobertas de pátina” (TEZZA, 2014a, p. 211), no dizer do Prof. Heliseu, serão comentados os fragmentos de duas narrativas fincadas na oralidade peninsular: “A dama pé-de-cabra” e “Dom Ramiro ou a lenda de Gaia”, ambas de autores anônimos. E mais os fragmentos de uma obra do início do século XV, *O espelho de Cristina*, escrito por Christine de Pizan (1363-1430), que poderia ser caracterizada como prosa didática cortês.

Ressalte-se que entre as citações em itálico e a narrativa em caracteres verticais podem ser estabelecidas aproximações bem como apartamentos ou, em outras palavras, *continuidades e/ou rupturas* em um jogo dialógico de *contiguidade* mediado pelos sentidos paródicos que se tecem entre esses antigos fragmentos e a narrativa contemporânea de *O professor*.

### 2.2.1 “A dona pee de cabra”

Esta primeira amostra introduz no romance o colorido de um conto medieval fantástico: “A dona pee de cabra”. Segundo a coletânea *Crestomatia arcaica* (1967) – referida no romance como: “[...] o velho, sebento e maravilhoso exemplar da *Crestomatia Arcaica*, que era um de [Heliseu] seus breviários mais preciosos [...]” (TEZZA, 2014a, p. 105) –, esse relato colhido de versões orais foi provavelmente registrado entre os séculos XIII e XIV e, posteriormente, recontado por Alexandre Herculano (1810-1877), entre os anos de 1939 e 1944, recebendo o título “A dama pé-de-cabra”. Dois são os recortes desse conto que serão examinados:

E então, Therèze. E esta dona era muy fermosa e muy bem feita em todo seu corpo, saluando que auia hũu pee forcado, como pee de cabra. Eeh (TEZZA, 2014a, p. 71, grifos do autor)<sup>34</sup>.

[...]

[...] e ell lhe disse que era molher d’alto linhagem, que casaria com ella, ca ell era senhor daquela terra toda (TEZZA, 2014a, p. 72)<sup>35</sup>.

O conto “A dama pé-de-cabra” narra a história fantasiosa de D. Diogo Lopes, senhor de Biscaia, que durante uma caçada encontra uma formosa dama por quem se apaixona. Para casar-se com essa gentil senhora, a exigência dela (ou o *interdito* que esta impôs) era que D. Diogo esquecesse o sinal da cruz e nunca mais se persignasse,

---

<sup>34</sup> E então, Therèze. *E essa dama era muito formosa e bem feita de corpo, salvo que tinha o pé bifurcado, como pé de cabra*. Eeh (TEZZA, 2014a, p. 71, grifos do autor, tradução nossa)

<sup>35</sup> [...] *e ele lhe disse, como ela era mulher de alta linhagem, que se casaria com ela, pois ele era senhor de toda aquela terra* (TEZZA, 2014a, p. 72, grifos do autor, tradução nossa).

com o que ele concorda. Na noite de núpcias o cavaleiro descobre que a dama tem pés bifurcados, a marca do demônio, mas ele a aceita assim mesmo.

Têm um casal de filhos e por anos vivem felizes, até que um dia, tomado de grande surpresa e dor diante da morte violenta de seu cão de caça preferido, D. Diogo exclama: “‘A la fé que nunca tal vi! Virgem bendita. Aqui anda coisa de Belzebu.’ – E dizendo e fazendo, benzia-se e persignava-se” (HERCULANO, 1986, p. 26). Nesse instante, a nobre senhora se transforma: sua face escurece, seus cabelos eriçam, sua boca retorce, crescem as garras e ela foge voando pela janela. A história continua, mas o que tem relevância é o paralelo paródico que pode ser estabelecido entre essa “gentil senhora” de uma lenda medieval, que se revela uma figura satânica, e a doutoranda Therèze do romance *O professor*.

Os pés de cabra, as patas bifurcadas, que no imaginário popular são o signo do mal, contrastam parodicamente com os “delicados” pés de Therèze, aos quais o professor Heliseu tece uma “ode”, como neste trecho:

[...] (e eram pés realmente delicados; com Therèze, senhores, eu descobri que, sim, é possível alguém ser *podófilo*, atenção à vogal da primeira sílaba, eu achava que esta síndrome era apenas um capítulo de formação lexical erudita do final do século XIX e não uma realidade concreta, algo que se pode tocar com os dedos, aqueles pés que irromperam na minha magna aula em passinhos simuladamente controlados e que dias depois eu toquei com fascínio, eram leves, caprichosamente desenhados, linhas que se harmonizavam suaves até a ponta dos pequenos dedos brevemente ondulados e pintados com perfeição de miniaturista de um vermelho brilhante, eu segurava o pé de Therèze temendo quebrá-lo e beijava-o nos detalhes, a língua e os lábios imaginando o que os olhos fechados não viam, eu vivia como que a beleza sensorial absoluta, e pequenos tremores elétricos chagavam sutis à minha boca contando-me em segredo, no relevo breve dos dedinhos, tudo que vibrava em Therèze) (TEZZA, 2014a, p. 149-150).

Na analogia entre a figura da nobre dama, que se revela bruxa, e a personagem da dedicada doutoranda Therèze, esta última é contaminada pelo aspecto demoníaco da outra. Heliseu parece acusar Therèze de tê-lo *enfeitado* com seus falsamente delicados pés, que seriam, na correlação, equiparados aos pés forçados de uma feiticeira. O psicanalista e professor francês Jacques André lembra que: “O fetiche conservou de sua etimologia (feitiço, ‘*artificio, sortilégio*’) um resto de magia”, e que a mulher para expressar sua feminilidade usa adereços como se fossem objetos mágicos, “cinta-liga, casaco de pele, calcinha de seda! A perna vestida com uma meia

rendada, ou o pé com um salto alto”, permitem ao homem exercitar um “certo fetichismo discreto [que] não está longe de pertencer, contudo, à parte mais comum da sexualidade masculina” (2015, p. 70).

Por outro lado, Therèze, em total inversão do popular tema da donzela seduzida e rejeitada, que lembra o abandono de Margarida, em *Fausto - Primeira parte*, de Goethe, é quem acaba por rejeitar o herói Heliseu. Mas em relação à lenda de “A dama pé-de-cabra”, ocorre uma continuidade, pois com a quebra do interdito imposto pela dama a D. Diogo Lopes, esta também se afasta do cavaleiro.

### 2.2.2 “Dom Ramiro ou a lenda de Gaia”

“Dom Ramiro ou a lenda de Gaia ” é um relato situado entre a História e a ficção e narra o confronto ocorrido por volta do século X entre o rei cristão Ramiro e o mouro Alboazer. Confronto que se deu no contexto da Reconquista da península Ibérica, iniciado no século VIII e concluído em 1492, com a tomada de Granada pelos Reis Católicos. Gaia era a denominação do castelo construído por Alboazer, situado no condado do Reino de Leão, às margens do Douro.

O Prof. Heliseu exprime seu particular interesse pelo gênero das narrativas genealógicas: “[...] para suavizar o peso da realidade, [...], eu posso recitar alguns trechos pitorescos do *Velho Livro de Linhagens*, minha bíblia, [...]” (TEZZA, 2014a, p. 70). O relato sobre Dom Ramiro se encontra originalmente registrado no *Livro de Linhagens – Livro Velho 2*.

Os livros de linhagens formam um conjunto de textos considerados:

[...] de escassíssimo valor literário, um ou outro pode apresentar interesse à literatura de ficção, pelas narrativas meio jogralescas que neles se inserem e como documento da expressão em prosa que antecedeu a grande prosa de Fernão Lopes. Entre as lendas e contos que se engastam no meio do relato seco das genealogias, merece atenção a *Lenda de Gaia* contada no segundo *Livro Velho* e no *Nobiliário do Conde D. Pedro*, deliciosa pelo sabor romanesco do argumento e pelo pintoresco das aventuras sentimentais entre mouros e peninsulares (SPINA, 1991, p. 89).

Esses livros formam também a base da historiografia portuguesa:

*Os livros de linhagens* eram relações genealógicas com o objetivo de estabelecer graus de parentesco. Com dupla finalidade, essa produção evitava o casamento entre parentes próximos (até o 7º grau) e solucionava problemas relativos a heranças.

São essas produções que antecedem a historiografia de Fernão Lopes, cuja obra marca transformações da história e da própria concepção histórica (ABDALA JÚNIOR; PASCHOALIN, 1982, p. 21, grifos dos autores)

Da lenda sobre Dom Ramiro serão analisados três fragmentos. Chama a atenção o espaçamento, que se dá ao longo da narrativa, entre cada um deles – trata-se de uma trama que vai se revelando aos poucos.

E rrey Rramiro foi-sse lá e pedio-lhe aquella moura que lha desse e fal-la-ya cristãa e casaria com Ella. E Alboazer Alboçadam lhe respondeo: Tu tões molher e es cristãao, como podes tu casar duas vezes?(TEZZA, 2014a, pg. 70).<sup>36</sup>

[...]

E elrrey Rramiro emtemdeo que era emganado per sa molher e que já dali nom podia escapar senom per arte algũa (TEZZA, 2014a, p. 79).<sup>37</sup>

[...]

Dom Ramiro raptou a bela moura, irmã do rei mouro, a quem ele batiza de Artiga; mais tarde, ao ver sua própria mulher, Aldora, raptada por este mesmo rei, vingava-se destruindo-o, e, depois de matar sa molher (por afogamento – amarrou uma pedra em seu pescoço), foy-se a Leom e fez sas cortes e mostrou-lhes as maldades da rrainha Aldora, e que avia por bem de casar com dona Artiga, pedra preciosa entre as molheres que naquele tempo avia, e, veja Therèze, o crime não era crime, a Idade Média era naturalmente inteira em carne viva, mijava-se, cantava-se e matava-se em público; a nova rainha avia de seer boa cristãa, que Deus por sua hõrra lhe daria geeraçom de homees boos e de gramdes feitos e aventurados em bem. (TEZZA, 2014a, p. 216).<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> “O rei Ramiro foi e pediu que lhe desse aquela moura. Ele a faria cristã e se casaria com ela. E Alboazer Alboçadam respondeu: Tu tens mulher e és cristão, como podes casar duas vezes?” (TEZZA, 2014a, p. 70, tradução nossa).

<sup>37</sup> “O rei Ramiro percebeu que era enganado por sua mulher e que dali não teria como fugir senão por meio de alguma arte” (TEZZA, 2014a, p. 79, tradução nossa).

<sup>38</sup> “[...] e depois de matar sua mulher por afogamento [...], foi para Leão, e na corte mostrou as maldades da rainha Aldora, e disse que se casaria com dona Artiga, pedra preciosa entre as mulheres daquele tempo, [...], ela seria uma boa cristã, e que pela honra de Deus lhe daria um geração de homens bons, de grandes obras e venturosos” (TEZZA, 2014a, p. 216).

Tudo começa quando Ramiro se apaixonou pela irmã de Alboazer. Ele a pede em casamento, mas Alboazer recusa, pois Ramiro, além de ser cristão, já é casado com D. Aldora. Dom Ramiro rapta a irmã de Alboazer e este, por vingança rapta D. Aldora. O rei Ramiro pretende libertar D. Aldora, mas esta revida a infidelidade do marido criando uma armadilha e entregando-o a Alboazer. O filho de Ramiro vem em socorro do pai e arrasa o castelo de Gaia, salva Dom Ramiro e D. Aldora. Mas Ramiro não perdoa a traição de Aldora e a pune com a morte, amarrando uma pedra em seu pescoço e atirando-a ao mar. A irmã de Alboazer recebe em batismo o nome de Artiga, que significa tanto “castigada e ensinada” como “dotada de todos os bens”, e Dom Ramiro finalmente se casa com ela. Conta-se que tiveram uma prole numerosa e foram muito felizes.<sup>39</sup>

Esse relato, com provável origem no século X e registrado entre os séculos XIII ou XIV, segundo a *Crestomatia arcaica*, parece dizer respeito à relação triangular formada por Heliseu, que se identifica ao rei Dom Ramiro, sua esposa Mônica identificada à rainha Aldora e a mulher desejada, Thérèse, identificada à moura Artiga.

Mônica, que seria o empecilho à realização dos desejos amorosos de Heliseu de união com Thérèse, é transformada, em *O professor*, em traidora de acordo com insinuações do protagonista de que ela teria um caso com Úrsula, sua melhor amiga. O professor traça assim um paralelismo entre Mônica e a rainha D. Aldora: as duas são traidoras. Heliseu expressa também o desejo destrutivo de que Mônica morra, como morreu Aldora, para que o caminho fique livre à concretização plena de sua paixão.

No contraponto entre Artiga e Thérèse, realiza-se, pode-se dizer, uma inversão, já que Artiga é “moura” e Thérèse é judia e na linha da concordância, Thérèse e Artiga são ambas “joias preciosas”. O professor anseia também converter Thérèse ao cristianismo, assim com Ramiro converteu Artiga. Dirigindo-se à orientanda, diz o professor em tom jocoso: “Você também precisa se converter ao cristianismo, para que nosso tálamo seja abençoado” (TEZZA, 2014a, p. 216).

### **2.2.3 O espelho de Cristina**

---

<sup>39</sup> Disponível em: <[http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Castelo\\_de\\_Gaia](http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Castelo_de_Gaia)> Acesso em: 25jul16.

O terceiro excerto foi recolhido de “um livro chamado *O espelho de Cristina*, tradução portuguesa da obra de Christine de Pizan” (TEZZA, 2014a, p. 100), explica o professor, e prossegue: “é Maquiavel aplicado à educação feminina” (2014a, p. 100).

Christine de Pizan (c.1364-c.1430), ou Cristina de Pisan(o), nasce em Veneza, mas a família muda-se para a França quando seu pai decide aceitar uma posição na corte de Carlos V (1364-1380). Casa-se aos 15 anos, tem uma filha e um filho, e fica viúva aos 25. Por volta de 1394, Christine começa a se dedicar à escrita e em 1399 inicia oficialmente sua carreira de escritora da corte de Carlos VI (1380-1422). Sua volumosa obra de cerca de 40 volumes, escrita toda em francês e dirigida à aristocracia, abordou diversos temas de caráter religioso, político e filosófico. Christine foi também poeta e, além disso, detém a honrosa posição de ser considerada a primeira escritora profissional da França.

Pizan se diferenciou dos autores da época pelo uso de uma linguagem próxima das mulheres, além de defender a importância da educação formal feminina. Para a autora, entre as principais virtudes aconselhadas às mulheres, estavam em primazia a obediência e a paciência. Segundo a professora Lucimara Leite, a “obediência era para Christine a principal virtude, a Deus e ao marido” (2015, p. 194). Leite defende que:

[...] a autora elege essa virtude como uma das principais porque dela dependia a própria vida da mulher, isso tanto no privado, no lar, como no público, na sociedade como um todo, pois, como já dissemos, a obediência e a paciência eram essenciais para a manutenção da integridade física da mulher, [...] (2015, p. 194).

Os professores Abdala Júnior e Paschoalin dividem o Período Medieval português em duas fases, a primeira delas de 1189/1198-1434, e a segunda, de 1434-1527. Na segunda fase, os autores situam o Humanismo português, que tem como seus grandes representantes os cronistas Gomes Eanes de (A)Zurara (1410-1474) e Fernão Lopes (1380/1390-1460), ambos citados por Heliseu (TEZZA, 2014a, respectivamente às pp. 97 e 124). Foi o período no qual a prosa em Portugal recebeu um grande impulso, sendo caracterizada principalmente como doutrinal, moralista e didática, o que marcou a literatura produzida durante os quase dois séculos sob a dinastia de Avis (1385-1581). É nessa perspectiva que o *Livro das três virtudes*, ou *Espelho de Cristina* – avaliado por alguns como um tratado

didático para mulheres, ou mesmo como um manual para o bom comportamento feminino –, é recebido em Portugal.

Nesse momento, os “príncipes organizam livrarias, empreendem iniciativas como a redacção de grandes compilações históricas, promovem ou fazem traduções, são, por vezes, autores de obras originais” (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 111).

Esse foi também um período de relevante atividade tradutória:

Entre os livros traduzidos contam-se obras de Cícero, de Santo Agostinho, os Evangelhos canônicos e os Actos dos Apóstolos, o *Regimento de Príncipes* de Egídio Romano, guia moral da realeza, de inspiração tomista; obras francesas como o *Livre de la Cité des Dames* de Cristina de Pisano (traduzido sob os títulos *Livro das três Virtudes* ou *Espelho de Cristina*, e que é um código moral, muito exemplificado, para senhoras nobres) ou a *Árvore das Batalhas*; obras inglesas como a *Confissão do Amante* de John Gower, onde se contam e reprovam numerosos amores pecaminosos. A tradição dos reis letrados e protectores de letrados vinha de longe, e a literatura de corte, iniciada com os cancioneiros e as traduções de romances de cavalaria, metamorfoseou-se com a expansão do livro impresso e o crescente declínio da arte jogralesca, que era oral (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 111).

Retornando à observação de Heliseu de que a obra de Christine “é Maquiavel aplicado à educação feminina” (TEZZA, 2014a, p. 100), é preciso lembrar que a autora, em seu mais relevante tratado político, *The book of the body politic*<sup>40</sup> (1407), formulou um compêndio segundo um gênero prosaico nomeado “espelho para príncipes”, caracterizado pelos ensinamentos para a boa formação dos príncipes, bem como os deveres da nobreza e da gente comum. E *O espelho de Cristina* se ajusta a essa concepção prosaica. Nesse momento histórico, a sociedade era entendida tal qual o corpo humano e deveria como este funcionar, cada órgão executando sua função e todos os órgãos juntos trabalhando em colaboração e harmonia para a saúde geral. A obra de Christine de Pisan deveria, portanto, transmitir às mulheres ensinamentos de como “funcionar” consoante o papel feminino no corpo social de sua época.

Nicolau Maquiavel (1469-1527) e sua obra máxima *O príncipe* (1532) são trazidos para o interior de *O professor* por meio dessa citação. O livro, que inaugura o pensamento político moderno, inova ao descrever o fato político em si, tal qual

---

<sup>40</sup>Sem tradução para o português.

poderia ser observado na realidade, e não de forma idealizada, ou seja, de como imaginariamente a política deveria ser exercida para a construção de um paraíso sobre a terra. O governante, para Maquiavel, deveria “ser um herói trágico, impiedoso e astucioso, resoluto e frio, porque esta era a única maneira de controlar a instabilidade política e a perversão dos homens, a fim de que fosse instaurada a cidade justa” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 178).

Essas explicações se devem à questão de que o adjetivo “maquiavélico”, inspirado no nome do importante pensador, parece insinuar certo parentesco semântico com “mefistofélico”, pois se refere, em “sentido pejorativo, [à] preocupação exclusiva com a eficácia no exercício do poder político, com a competência do governante em exercer o poder, lançando mão de todos os meios ao seu alcance. Recurso à astúcia na prática política para se obter os fins desejados, não importando os meios utilizados” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 178). Assim, parece lícito supor uma proximidade semântica deste adjetivo, *maquiavélico*, com *mefistofélico*, bem como ao adjetivo *fáustico*, pois os três termos remetem ao dito “os fins justificam os meios”, atribuído ao pensador florentino. Um dizer que põe em evidência a potência do desejo que movimenta a vida e o mundo, muitas vezes independente dos custos humanos para a sua realização, que matizam inclusive a figura do narrador protagonista, o professor Heliseu.

O excerto de Christine de Pisan que o Prof. Dr. José Joaquim Nunes (1859-1932), um dos pioneiros da lexicografia dialetal e histórica da língua portuguesa, apresenta em sua *Crestomatia arcaica* (1906), é intitulado “Das moças virgêes”, e foi colhido, segundo esse compilador, em uma edição da obra de Christine datada de 1518.

O Prof. Heliseu lembra “o conselho que sempre repetia nas primeiras aulas do curso que ele mesmo criou, feliz, *Filologia Românica II – Linguagem e Literatura no século XV*” (Tezza, 2014a, p. 100, grifos do autor). O “conselho” é: “*Nom sejam guarrydas, nẽ desassesegadas cõtra os homẽs, quaesquer que sejam, em especyal contra os da casa, ca seria mingua de seu boom nome e peyoramẽto de sua honestydade*”<sup>41</sup> (2014a, p. 100, grifos do autor).

---

<sup>41</sup> Em tradução livre: “Não sejam tão defendidas, nem desassossegadas contra os homens, quaisquer que sejam, especialmente contra os de casa, pois seria uma falta em seu bom nome e uma piora em sua honestidade” (2014a, p.100, tradução nossa).

O professor termina o ensinamento com: “– *As virgens assy ensinadas som desejadas dos boos homens para casamêto*”<sup>42</sup> (Tezza, 2014a, p. 100). No contexto romanescos em que essas advertências são citadas, elas sugerem que o professor expressa seu conservadorismo em relação à posição da mulher na sociedade atual, bem como a demanda de uma subserviência medieval tanto por parte de Mônica, quanto, de Therèse.

O narrador em terceira pessoa aponta ainda para traços impenetráveis que na imaginação de Heliseu enlaçam os nomes de Christine de Pizan, Therèse e Cristina – nome escolhido para uma filha que ele e Mônica não tiveram:

Engatou a cabeça ainda no nome *Christine*, que sempre o levava misteriosamente a *Therèse*, para lembrar que sonharam ele e Mônica, com uma filha menina que se chamasse *Cristina*, um nome tão bonito e tão límpido, *Cristina*, afiado numa pedra de gelo (TEZZA, 2014a, p. 100, grifos do autor).

Na sequência em que se apresentam, esses nomes criam o efeito de reconstruir um “passado segundo a imagem do presente, numa espécie de alucinação invertida. O novo deforma o antigo dando-lhe a forma inteligível que ele assume em cada tempo de sua repetição” (SCHNEIDER, 1990, p. 103). Assim, é permitido supor que as imagens da filha que não nasceu e da primeira escritora profissional em língua francesa incidam sobre a personagem Therèse.

## 2.3 COMO SE FOSSE POESIA

Inicia-se agora um estudo sobre o que se poderia denominar de “jogos poéticos”, no qual serão apresentadas algumas configurações de como esses jogos são construídos na prosa romanescas de *O professor*.

Um primeiro exemplo: amanhece, o professor despertou a pouco e sentado na cama se recorda de um verso:

---

<sup>42</sup> Em tradução livre: “– As virgens assim ensinadas são desejadas pelos homens bons para casamento” (2014a, p. 100, tradução nossa).

[...] um gesto brusco no balcão *fazia a folha se erguer como a saia discreta de uma mulher*, e ele sorriu novamente, ainda sentado à cama. Um bom amanhecer. *Está em Drummond, ou Bandeira: o vento ergue a saia das mulheres*, algo assim. Um verso solto (TEZZA, 2014a, p. 11, grifos nossos).

Essa presença feminina, metonimicamente sintetizada em uma peça de vestuário, uma “saia”, persiste ainda em: “[...] continuo com a *saia* discreta da folha A4 erguendo-se no mural de cortiça diante do café agora frio” (TEZZA, 2014a, p. 14, grifo nosso), e retorna mais adiante: “Estou ainda com a folha A4 e suas tachinhas no quadro do café, levantando a base como *um gesto de saia ao vento* a cada movimento brusco: Filologia Românica, 10h30-12h30. *O vento ergue a saia das mulheres*: era esse o verso, relembrou” (2014a, p. 27, grifos nossos). Mais adiante a referência volta ainda uma última vez: “Recapitulando: o café, a folha A4 com a tabela de aulas, que ergueu-se do quadro *como a saia de uma mulher, o vento ergue a saia das mulheres, [...]*” (TEZZA, 2014a, p. 59, grifos nossos).

A primeira citação coloca uma dúvida: seria o verso de Drummond ou de Bandeira? No momento em que o protagonista Heliseu se decide pela certeza do verso, na segunda citação: “O vento ergue a saia das mulheres: era esse o verso, relembrou”, o equívoco se estabelece. Na primeira estrofe do poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), “O amor bate na aorta”, em *Brejo das almas*, de 1934, está:

Cantiga de amor sem eira  
nem beira,  
vira o mundo de cabeça  
para baixo,  
suspende a saia das mulheres,  
tira os óculos dos homens,  
o amor, seja como for,  
é o amor.  
(ANDRADE, 2015, p. 65, grifos nossos)

No cotejamento, verifica-se que é a “cantiga de amor”, ou o “amor”, que ao transtornar a ordem do mundo, “suspende a saia das mulheres”. Mas, a imprecisão não se esgota com a correlação entre o verso “lembrado” e o poema de Drummond. A dúvida inicial entre Drummond e Bandeira tem sua razão de ser. Vejamos apenas os três primeiros versos da terceira estrofe de “Canção do vento e da minha vida”, de Manuel Bandeira (1886-1968), do livro *50 poemas escolhidos pelo autor*, de 1955:

O vento varria os sonhos  
E varria as amizades...  
*O vento varria as mulheres...*  
(BANDEIRA, 2006, p. 50, grifos nossos)

Temos, portanto, aqui, uma citação que do ponto de vista literário toca na tradição da *ars combinatoria*, que se vale dos procedimentos de permutação, combinação e variação. Assim, o verso “lembrado” por Heliseu, “O vento ergue a saia das mulheres”, é reelaborado: “cantiga de amor”, no poema de Drummond, sofre uma permutação por “o vento”, do poema de Bandeira; o verbo “ergue” é uma contribuição de Heliseu, já que não está nem em Drummond nem em Bandeira, o que, em termos psicanalíticos, poderia ser considerado um lapso, ou ato falho. Mais uma permutação entre poemas se dá entre “suspende”, no poema de Drummond, e “varria”, no poema de Bandeira – pode-se acrescentar que se trata de uma permutação com variação no tempo verbal. E, no poema de Drummond, há também um corte que elimina três versos situados entre “cantiga de amor” e “suspende a saia das mulheres”.

Esse rearranjo entre os poemas de Drummond e de Bandeira se caracteriza como uma nova composição poético-prosaica. O Prof. Heliseu, ao tomar para si as vozes desses poetas, exprime seus contratempos amorosos, seu vazio de sexo, sua solidão, a perda das mulheres que fizeram algum sentido em sua vida (Mônica e Thérèse), a vertigem do tempo que tudo varre.

Mais um exemplo de Drummond, em uma citação que se faz fragmentada, e nos conduz ao poema “No meio do caminho”:

Eu estava, senhores, *no meio do caminho*: entendam. Nem tanto no passado, nem tanto no futuro. É isso que vou dizer hoje: *no meio do caminho*. Talvez citasse o verso de Drummond, para dar um toque de humor brasileiro. [...]; Meus colegas (não exatamente – há um afeto possessivo aí, *uma pedrinha pequena*; apenas *Colegas* – acompanhado de um sorriso discreto, [...]) (TEZZA, 2014a, p. 11-12, grifos nossos).

Para um cotejamento, a transcrição do poema “No meio do caminho”, em *Alguma poesia*, obra de 1930:

No meio do caminho tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
tinha uma pedra  
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento  
na vida de minhas retinas tão fatigadas.  
Nunca me esquecerei que no meio do caminho  
tinha uma pedra  
tinha uma pedra no meio do caminho  
no meio do caminho tinha uma pedra.  
(ANDRADE, 2015, p. 20)

Refere-se o professor ao período de maturidade – é provável que entre 30 e 40 anos, no meio do percurso de sua vida –, quando traiu Mônica pela primeira vez em uma relação “mais de arrasto do que de desejo” (TEZZA, 2014a, p. 12) e quando se deparou com a homossexualidade do filho, “e a sua vida nunca mais seria a mesma: uma queda sem fim, ele poderia dizer, se fosse um homem de inclinação dramática” (2014a, p. 13).

Um último exemplo de citação drummondiana: “Naquele tempo não havia internet, uma invenção que foi solapando e corroendo incansavelmente a hierarquia de todas as coisas, a ponto de esmagar, *mal rompe a manhã*, qualquer critério de valor” (TEZZA, 2014a, p. 62, grifos nossos).

A referência “mal rompe a manhã” se encontra no longo metapoema “O lutador”, em *José*, de 1942. No texto de *O professor* não há qualquer referência explícita a sua autoria, sendo que o verso se encontra de tal forma assimilado ao texto, que apenas o leitor que tivesse tido uma leitura anterior do poema poderia identificá-lo. Comparando com os quatro primeiros versos da primeira estrofe do poema:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
*mal rompe a manhã*.  
(ANDRADE, 2015, p. 89, grifo nosso)

A luta cotidiana com as palavras, na menção ao poema de Drummond, descreve o ofício do professor Heliseu, que o exerce com rigor, exigindo o cumprimento da hierarquia e dos valores tradicionais em sala de aula, segundo suas palavras. Nesta passagem, o narrador é contundente: “Eu tinha a *cathedra*, e a zelava à moda antiga. Impunha aos alunos aquele necessário fio de temor” (Tezza, 2014a, p. 62). O protagonista ainda pontifica sarcástico que “é preciso manter o aluno no seu lugar, que

aliás é um lugar respeitável e até bastante confortável: alguém que, pelas regras da civilização, é subsidiado para prestar atenção nos outros” (TEZZA, 2014a, p. 63).

Agora, uma citação que lembra Manuel Bandeira: “vou já para o anfiteatro, lá eu sou Rei e vivo em paz” (TEZZA, 2014a, p. 41). Essa menção também é incorporada e modificada sem referência explícita, e remete ao poema “Vou-me embora pra Pasárgada”, poema de forte colorido utópico, do livro *Libertinagem*, de 1930. A primeira estrofe do poema torna-se bastante significativa ao repor os desejos de Heliseu em outra cena:

Vou-me embora pra Pasárgada  
Lá sou amigo do rei  
Lá tenho a mulher que eu quero  
Na cama que escolherei  
Vou-me embora pra Pasárgada  
(BANDEIRA, 1990, p. 222)

Desejos que são reiterados e ampliados no poema “Saudades do Rio antigo”, em *Mafuá do malungo*, de 1948, no qual Bandeira recupera, em autocitação, o primeiro verso de “Vou-me embora pra Pasárgada”. De “Saudades do Rio antigo”, poema com uma única e longa estrofe de 32 versos, serão aqui reproduzidos apenas os três primeiros versos:

Vou-me embora pra Pasárgada.  
Lá o rei não será deposto  
E lá sou amigo do rei.  
(BANDEIRA, 1990, p. 425)

Nesses três primeiros versos do poema fica expressa uma questão fortemente ideológica que diz respeito ao poder que, em relação ao poema anterior, é reforçado. O perfil autoritário do protagonista Heliseu fica à mostra. Na voz de Heliseu está “lá eu sou Rei”, com o substantivo “rei” enfatizado pela maiúscula, o que distingue o narrador-protagonista coroado ocupando o seu trono. Em “Vou-me embora pra Pasárgada” está “Lá sou amigo do rei” – a voz do poeta que fala se coloca em uma posição mais modesta, a de “amigo” do rei. Em “Saudade do Rio antigo”, o segundo verso, “Lá o rei não será deposto”, acrescenta a segurança de uma perpetuação todopoderosa e controladora do “Rei” Heliseu sobre seus domínios, ou seja, fica garantida a sua regência sobre o território de sua narração.

O próximo exemplo traz uma referência ao poema “Morte e vida severina” (1954-1955), do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), obra considerada de forte cunho social. Trata-se de um longo poema composto por 18 partes – ou 18 cenas teatrais –, que segundo o escritor Braulio Tavares<sup>43</sup> (1950), incorpora “uma enorme variedade de formatos tradicionais: a narrativa em redondilha maior, as ladainhas, as ‘incelências’, as sextilhas em pergunta e resposta (características da literatura de cordel) e outros modelos de origem ibérica” (MELO NETO, 2007, p. 10).

Nesta citação retirada de *O professor*: “[...] já um *filólogo pé na terra*, como eu, *cata milho*, um por vez, *camponês da inteligência* [...]” (TEZZA, 2014a, p.59, grifos nossos), Heliseu se compara ao retirante Severino, e seu ofício, o magistério, à luta que um camponês trava pela sobrevivência.

Na estrofe que se segue, da cena 6 do poema, Severino responde à personagem “mulher na janela”, quando esta o interroga sobre sua ocupação:

Conheço todas as roças  
que nesta chã podem dar:  
o algodão, a mamona,  
a pita, o *milho*, o caroá.  
(MELO NETO, 2007, p. 102, grifo nosso)

Mais à frente, na citação do romance: “[...] para sair de onde estou, neste *quadrado no chão*, o *pequeno espaço que me cabe na ágora*, [...]” (TEZZA, 2014a, p. 60, grifos nossos), o professor de Filologia Românica se percebe limitado a um “pequeno espaço” que a ele restou na instituição na qual trabalha. Em “Morte e vida severina”, no jogral formado pelos acompanhantes de um enterro, na cena 8, cada participante tem sua fala dirigida a um morto anônimo. Os dois primeiros acompanhantes assim a ele se dirigem:

– Essa *cova* em que estás,  
Com palmos medida,  
É a conta menor  
Que tiraste em vida.

– É de bom tamanho,  
nem largo nem fundo,

---

<sup>43</sup>Em “Arte de ver e de dizer” (MELO NETO, 2007, p. 7-13).

*é a parte que te cabe  
deste latifúndio.*

(MELO NETO, 2007, p. 108, grifos nossos)

Verifica-se ser possível propor um paralelismo entre “quadrado no chão” e “cova”, e entre “pequeno espaço que me cabe na ágora” e “a parte que te cabe deste latifúndio”, em uma alusão à exclusão da Filologia do currículo do ensino superior de alguns cursos da área de Humanas; ao próprio afastamento de Heliseu da “ágora” da universidade, prevendo, talvez, a proximidade de sua aposentadoria compulsória; e, ainda, uma insinuação sobre sua própria morte.

Pode-se estabelecer uma relação entre essa última citação e as observações que a professora e crítica Irene Machado tece acerca do “cronotopo biográfico e a vida na praça pública”: “O cronotopo biográfico se situa, segundo Bakhtin, não na intimidade da vida privada, mas na vida da praça pública” (1995, p. 265). Logo, a “ágora”, mencionada pelo professor, pode ser entendida também como um espaço público equivalente ao anfiteatro da universidade no qual ele deverá ser homenageado. Espaço ao qual o professor dirige seu discurso imaginário, discurso que toma a forma de uma narrativa sobre sua própria vida, ou seja, sobre sua biografia.

Machado argumenta que a “época grega conheceu dois tipos de biografias: o tipo platônico, em que o homem busca o verdadeiro conhecimento, e a biografia retórica, baseada no encômio, discurso civil, fúnebre e laudatório” (1995, p. 266). Em *O professor*, pode-se propor que esses dois tipos de “biografias” se entrecruzam de modo bastante astuto. Heliseu é, supostamente, dentro de uma perspectiva fáustica, o homem em busca de conhecimento sobre si e sobre o mundo. Mas o professor é também um retórico mefistofélico, um protagonista bifronte que se enaltece e se deprecia, e que dissemina no caminho do leitor-contemplador charadas de intrincada decifração.

Vale lembrar que o citado auto de natal pernambucano se desdobra também na peça “Morte e vida severina”, que teve sua estreia em 1965, no palco do Teatro TUCA<sup>44</sup>, tendo uma enorme repercussão à época. Ressoa também na belíssima e

---

<sup>44</sup> Teatro da Universidade Católica, fundado em 1965.

conhecida trilha sonora de Chico Buarque, que a lançou em seu segundo álbum, em 1966.

O poema de João Cabral originou também um filme escrito e dirigido por Zelito Viana (1977), um teleteatro musical produzido pela TV Globo (1981), uma edição em quadrinhos realizada por Miguel Falcão (2009), e o documentário da Globo News “Morte e vida severina – 60 anos depois” (2015).

Para finalizar este estudo sobre algumas citações paródicas de cunho poético, será apresentada uma citação explícita de Luís de Camões (1524-1580). Trata-se, talvez, de seu mais conhecido soneto, “Amor é um fogo que arde sem se ver”:

Há como que um masoquismo na paixão. *Esse cuidar que ganha em se perder*. Therèze amava o poema de Camões, recitava-o para mim, verso a verso, e *com tal zelo e sempre e tanto, completava eu*, feliz [...] (TEZZA, 2014a, p. 137-138, grifos nossos).

O verso mencionado na narração do professor é: “Esse cuidar que ganha em se perder”, verso ligeiramente modificado (a troca de “é” por “esse”) e se refere ao quarto verso da segunda estrofe do soneto camoniano.

É um não querer mais que bem querer;  
é um andar solitário entre a gente;  
é nunca contentar-se de contente;  
*é um cuidar que ganha em se perder.*  
(TORRALVO, 2011, p. 47, grifos nossos)

Heliseu narra uma cena de grande lirismo vivida junto a Therèze. A doutoranda recita o soneto, e o protagonista faz supor que completa, ou dá continuidade à citação de Camões: “*com tal zelo e sempre e tanto, completava eu*” (TEZZA, 2014a, p. 138, grifos nossos). Verso que, no entanto, é de autoria de Vinicius de Moraes (1913-1980). Trata-se do segundo verso da primeira estrofe do “Soneto de Fidelidade” (1939), um dos mais conhecidos poemas do autor. Citação que se dá em uma sintonia tão fina que põe em evidência a ponte poética entre o autor português quinhentista e o Vinicius moderno:

De tudo ao meu amor serei atento  
*Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto*  
Que mesmo em face do maior encanto  
Dele se encante mais meu pensamento.  
(MORAES, 1983, p. 62, grifos nossos)

O professor e crítico Eduardo Portella (1932), ao comentar a obra de Vinicius no ensaio “Do verso solitário ao canto coletivo”, em *Obra poética*, escreve:

É precisamente nos sonetos amorosos, de *nitida impositação camoniana*, que o poeta atinge a nervosa polaridade entre a linguagem atual e pretérita. É a unidade, a nuclearização energética, se efetiva porque a organização formal passadista vai expressar uma vivência atual, predominantemente erótica, e recebe desse centro vitalizador a necessária eficácia (MORAES, 1968, p. 18, grifos nossos).

O professor Heliseu, em instante de fugaz romantismo, fala em “zelo” amoroso, quando, em seu relato, a figura feminina é invariável objeto de seu anseio autoritário por posse e controle (Mônica e Therèze), de escárnio (Úrsula), de fria indiferença (dona Diva). Mais uma vez, é possível rastrear, nesse protagonista, os artifícios poéticos que emprega para o encobrimento de sua alta voz que ensaia sempre se fazer monológica.

### CAPÍTULO 3 – NO CAMPO DO SÉRIO-CÔMICO

A teoria desenvolvida por Bakhtin propõe que “o problema da *carnevalização da literatura* é uma das importantíssimas questões de *poética histórica*, [e] predominantemente de *poética dos gêneros*” (2015, p. 122, grifos nossos). Assim sendo, esse pensador, para compor as linhas mestras de sua poética (em seu cerne, de base filosófica), empreende um retorno ao passado histórico para rastrear as origens e o desenvolvimento de sua tese fundamental sobre a *carnevalização na literatura* (e na vida):

No ocaso da Antiguidade clássica e posteriormente, na época do Helenismo, formam-se e desenvolvem-se inúmeros gêneros, bastante diversos exteriormente, mas *interiormente cognatos*, constituindo, por isso, um campo especial da literatura que os próprios antigos denominaram muito expressivamente *sério-cômico*. Neste, os antigos incluíam os mimos de Sófron, o “diálogo de Sócrates” (como gênero específico), a vasta literatura dos simpósios (também gênero específico), a primeira Memorialística (Íon de Quio, Crítias), os panfletos, toda a poesia bucólica, a “sátira menipeia” (como gênero específico) e alguns outros gêneros (BAKHTIN, 2015, p. 121, grifos nossos).

No entanto, Bakhtin reconhece que há uma grande dificuldade para estabelecer “os limites precisos e estáveis desse campo do sério-cômico. Mas [que] os antigos percebiam nitidamente a *originalidade essencial desse campo* e o colocavam em oposição aos gêneros sérios, como a epopeia, a tragédia, a história, a retórica clássica, etc.” (2015, p. 121, grifos nossos).

O conjunto dos gêneros que formam o campo do sério-cômico, mencionado por Bakhtin, está intimamente relacionado em variados graus com o que o autor denomina de “folclore carnavalesco”, o que pressupõe uma visão carnavalesco-filosófica de mundo, que tudo toca com sua “alegre relatividade”. Para esse pensador: “A *cosmovisão carnavalesca*, que penetra totalmente esses gêneros, determina-lhes as particularidades fundamentais e coloca-lhes a imagem e a palavra numa relação especial com a realidade” (BAKHTIN, 2015, p. 122, grifos nossos).

Segundo Bakhtin, três são as características constantes nos gêneros que compõem o campo do sério-cômico: a primeira delas é a *atualização dos mitos e das lendas*, que são transportados para um presente sempre próximo e inacabado; a segunda é o *livre fantasiar*, o que permite que esses relatos arcaicos sejam reelaborados e ganhem tonalidades desmistificadoras e até mesmo críticas; e a terceira é o *abandono da unidade estilística*, o que possibilita a fusão de estilos opostos, como o alto e o baixo, o nobre e o vulgar, o sério e o cômico.

O gênero romanesco, para Bakhtin, se sustenta sobre:

[...] três raízes básicas: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca*. Dependendo do predomínio de uma dessas raízes, formam-se três linhas na evolução do romance europeu: a *épica*, a *retórica* e a *carnavalesca* (entre elas existem, evidentemente, inúmeras formas transitórias). É no campo do sério-cômico que devemos procurar os pontos de partida de desenvolvimento das variedades da linha carnavalesca do romance (2015, p. 124, grifos do autor).

De acordo com o pensador russo:

Para a formação dessa variedade [a carnavalesca] de desenvolvimento do romance, a qual chamaremos convencionalmente de variedade *dialógica* [...], são determinantes dois gêneros do campo do sério-cômico: o *diálogo socrático* e a *sátira menipeia* (BAKHTIN, 2015, p. 124, grifos do autor).

Não desconsiderando a importância do *diálogo socrático*, cabe ressaltar que o foco de interesse deste estudo está voltado prioritariamente para a *sátira menipeia*, pois é na especificidade desse gênero que se desenham os contornos fundamentais do núcleo deste trabalho, que propõe a centralidade da *paródia* na prosa romaneca de *O professor*, de Cristovão Tezza.

Bakhtin relata que esse gênero, a *sátira menipeia*, que “deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara <sup>45</sup>” (2015, p. 128), é possivelmente anterior a esse filósofo e que “talvez o seu primeiro representante

---

<sup>45</sup> Menipo, original de Gádara, na Síria, teria sido “um escravo liberto, de origem fenícia. Escreveu sátiras em prosa e verso, que não chegaram até nós, num estilo muito pessoal, ridicularizando as fraquezas dos homens, especialmente de outros filósofos” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p.184).

tenha sido Antístenes<sup>46</sup>, discípulo de Sócrates e um dos autores dos “diálogos socráticos” (2015, p. 128). Para o teórico russo:

A ‘sátira menipeia’ exerceu uma influência muito grande na literatura cristã antiga (do período antigo) e na literatura bizantina (e, através desta, na escrita russa antiga). Em diferentes variantes e sob diversas denominações de gênero, ela continuou a desenvolver-se também nas épocas posteriores: na Idade Média, nas épocas do Renascimento e da Reforma e na Idade Moderna. Em essência, sua evolução continua até hoje (tanto com uma nítida consciência do gênero quanto sem ela). Esse gênero carnalizado, extraordinariamente flexível e mutável como Proteu, capaz de penetrar em outros gêneros, teve uma importância enorme, até hoje ainda insuficientemente apreciada, no desenvolvimento das literaturas europeias. *A ‘sátira menipeia’ tornou-se um dos principais veículos e portadores da cosmovisão carnavalesca na literatura até os nossos dias* (BAKHTIN, 2015, p. 129, grifos nossos).

Portanto, Bakhtin traz para a contemporaneidade o conceito de *carnavalização* ao destacar o relevante lugar social que os gêneros carnalizados ocuparam na origem da civilização ocidental e sua considerável contribuição para a produção artístico-literária. *A carnavalização* é assim recolocada no centro da própria vida e sua têmpera, fabricada com contrastes e inversões (o alto e o baixo, o nobre e o vil, o bom e o mau) – sempre revelando a mutabilidade das circunstâncias do mundo e da vida –, permeia e mobiliza todas as relações sociais do ser humano.

Como fora do laço social o humano não existe enquanto humano, essa interação cumpre um papel prioritariamente humanizador, papel que se faz por meio da linguagem (ou linguagens), quer ela se manifeste sob a expressão vivificadora de Eros ou sob o peso mortífero de Tânatos, cabendo mencionar as infinitas tonalidades intermediárias existentes entre esse par de opostos. A linguagem, como substância viva das relações sociais, que as constrói e/ou as destrói, é o terreno movediço no qual o heterogêneo carnavalesco se constitui enquanto unidade orgânica. Ela é a fonte de todos os acordos e desacordos: por meio dela nos entendemos e nos desentendemos, nos amamos e nos odiamos, afirmamos, negamos e nos diferenciamos. Como afirma Brait:

---

<sup>46</sup> Antístenes (c.444-c.365 a.C.), filósofo grego nascido em Atenas, “foi discípulo de Sócrates e mestre de Diógenes, o Cínico. Fundou a escola cínica ou o cinismo. Segundo a sua doutrina filosófica, o bem supremo está na virtude, que consiste em menosprezar a riqueza, a grandeza e a volúpia” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p.12).

O conceito de linguagem que emana dos trabalhos desse pensador russo [Bakhtin] *está comprometido não com uma tendência linguística ou uma teoria literária, mas com uma visão de mundo* que, justamente na busca das formas de construção e instauração do sentido, resvala pela abordagem linguístico/discursiva, pela teoria da literatura, pela filosofia, pela teologia, por uma semiótica da cultura, por um conjunto de dimensões entretecidas e ainda não inteiramente decifradas (FARACO; TEZZA; CASTRO, 2007, p. 63, grifos nossos).

Nas palavras de Tezza, a concepção de linguagem em Bakhtin, “que pressupõe também uma concepção de homem e de mundo” (FARACO; TEZZA; CASTRO, 2007, p. 234) e que é “embasada em uma teoria do conhecimento” (2007, p. 235), é medular no sistema de pensamento do teórico russo e em sua investigação epistemológica sobre o fenômeno literário em suas dimensões ético-estético-filosóficas.

Essa, a meu ver, é a questão de fundo, quando se toca Bakhtin: a teoria da linguagem (que se torna ao longo de sua obra uma visão de mundo), a sua linguística, o seu conceito de signo – *em uma palavra (uma palavra sempre dupla), o seu dialogismo*. Esse é claramente o pressuposto temático de sua obra; é ele que vai iluminar a sua visão de mundo, esclarecer os pontos obscuros desenterrados pelos textos inéditos, aparentemente díspares; é principalmente esse o pressuposto que faz de sua obra um todo teoricamente coeso, amarrado e estruturado em seus mais diversos aspectos (FARACO; TEZZA; CASTRO, 2007, p. 233, grifos nossos).

Tezza acrescenta ainda:

*A natureza dialógica da linguagem*, na visão de mundo de Bakhtin, impregna todas as suas realizações – no universo bakhtiniano, nenhuma voz, jamais, fala sozinha. E não fala sozinha não porque estamos, digamos, socialmente expostos a influências externas, mas porque a natureza da linguagem é inelutavelmente dupla (2007, p.239, grifos nossos).

O objetivo da análise que se segue é realizar uma abordagem dos 14 traços principais que Bakhtin confere à *sátira menipeia*, procurando aplicá-los à prosa romanesca de *O professor*, de Cristovão Tezza, e cotejando-os, sempre que possível, com os fios principais que tecem o mito que enlaça o par Fausto e Mefistófeles na vida e na literatura. Mito que, erigido sobre um conjunto de incontáveis narrativas produzidas ao longo de mais de quatro séculos, ainda se mostra vigoroso e inspirador.

Mas antes, torna-se necessário enfatizar uma observação. Como escreve Tezza:

É bom lembrar que as categorias que Bakhtin estabelece, ou suas classificações, sempre raras e dispersas, ou suas tipologias, sempre prometidas e quase nunca completadas, trabalham num *universo*

*quantitativo*; transparece mesmo uma visível má vontade bakhtiniana em ‘classificar’, ‘resumir’, em suma, em fechar gavetas (2007, p. 241, grifos nossos).

Por “universo quantitativo”, em Bakhtin, entende-se a infinita graduação ou matização, que as especificidades, que caracterizam as 14 categorias da *sátira menipeia* elencadas pelo teórico, apresentam. Segundo Tezza, esses elementos mostram-se “em momentos diferentes, com quantidades maiores ou menores de distanciamento” (2007, p. 241). Assim, as representações desses aspectos podem ser muitíssimo reduzidas ou comparecer em alta dosagem.

Deve-se ainda frisar que essas categorias não são estanques, fechadas em si mesmas. As especificidades de cada uma das 14 categorias têm livre trânsito e circulam pelos entremeios de todas as categorias, apresentando-se em maior ou menor grau, com maior ou menor intensidade. Assim, em uma dada categoria há elementos que são mais destacados, que a marcam decisivamente, mas nela se encontram também os traços mais ou menos fortes de outra ou outras categorias. Não há como não poderia haver, para Bakhtin, a noção de uma categoria que possa ser emoldurada em total “pureza”.

### 3.1 ELEMENTOS CÔMICOS

[...] eheh, colegas, este Heliseu que vos fala é  
um pândego!

*Cristovão Tezza*

A presença do cômico na *sátira menipeia* varia bastante dada a maleabilidade do gênero. O efeito cômico na obra de Tezza se apresenta, por exemplo, nas brincadeiras sexuais, nas alusões ao baixo corporal e nos recursos retóricos. Segundo Bakhtin:

[...] na menipeia aumenta globalmente o peso específico do elemento cômico, *embora esse peso oscile consideravelmente* em diferentes variedades desse gênero flexível: a presença do elemento

cômico é muito grande, por exemplo em Varro<sup>47</sup>, desaparecendo, ou melhor, reduzindo-se em Boécio<sup>48</sup> (2015, p. 129, grifos nossos).

Encontra-se no trecho seguinte um exemplo de riso reduzidíssimo e ambivalente, bastante próximo a um riso matizado pela amargura e marcado pelas menções ao baixo corporal:

Enxugou minuciosamente as partes íntimas, já secas há muito tempo, ele poderia acrescentar, *fazendo uma graça escatológica*, esta região de dobras sombrias e selvagens com seus pelos sem ordem mal ocultando os mistérios da vergonha e da sujeira, o *saco*, o *cu*, a pulsão inerte e fria (TEZZA, 2014a, p. 207, grifos nossos).

Ao passo que nesta passagem há um contexto de riso mais intenso:

[...] esses *brasilheiros coçando o saco nos cafés são engraçados*, uma vez Therèze lhe disse, e o sentido era duplo, *jogadores de futebol – também coçam o saco em público, fazem gol, cospem e coçam o saco*, e os dois desandaram a rir, *é uma expressão engraçada*, ela disse, *deixa eu coçar o teu saco*, e eles riram mais, aquilo tinha uma graça sacana e ele fechou os olhos, sentindo a coceirinha e rindo alto agora, *olhe, tem um pelinho mais comprido aqui*, ela disse [...] (TEZZA, 2014a, p. 207, grifos do autor).

Bakhtin também aponta a existência, na Idade Média, de um interessante gênero carnalizado: a *retórica cômica* – representada por “‘debates’ carnavalescos, disputas, diálogos, elogios cômicos”, acrescentando que esses gêneros estão “relacionados com o carnaval da praça pública” (2013, p. 13). No romance de Tezza, a retórica, especialmente a carnavalesca, desempenha um importante papel.

Preocupado com a recepção de seu discurso, Heliseu estuda formas de capturar e controlar seus ouvintes implícitos, como mostram os seguintes fragmentos de colorido perceptivelmente cômico, pois expõem o cálculo embutido nas tramoias retóricas do professor: “eu posso até dar um tom retórico de indignação” (TEZZA, 2014a, p. 85); ou “um pouco de retórica não irá mal” (TEZZA, 2014a, p. 86); ou, ainda, ao fingir estar “simulando uma dúvida retórica” (TEZZA, 2014a, p. 122). Recortes que apontam para a

---

<sup>47</sup> Marcus Terentius Varro (116a.C.-27a.C.) foi um grande erudito conhecido por suas *Saturae Menippeae* ou Sátiras Menipeias. Embora tenha sido um autor prolífico, restaram de sua produção de cerca de 500 obras: *De re rustica* (Das coisas do campo), *De lingua latina* (Sobre a língua latina). Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Marco\\_Ter%C3%A2ncio\\_Varr%C3%A3o](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Marco_Ter%C3%A2ncio_Varr%C3%A3o)>. Acesso em: 01mar17.

<sup>48</sup> Boécio (480-524) foi um filósofo romano, “tradutor e comentador de Aristóteles [...]”. Boécio é, assim, considerado uma ponte entre a filosofia clássica e o pensamento medieval [...]” (cf. JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006). É autor de *Consolação da filosofia*, obra escrita na prisão enquanto aguardava sua execução.

dissimulação ou o falseamento do discurso do professor/orador em sua atuação em plena “praça pública”, representada no romance pelo espaço do anfiteatro lotado por uma seleta plateia. Contexto que pode ser entendido como um rito carnavalesco, a um só tempo de reconhecimento por seu desempenho acadêmico, bem como de dessacralização de suas douradas qualidades, dado o tom confessional recoberto por nuances um tanto cínicas, como neste trecho, no qual inclusive ridiculariza Mônica:

As coisas que eu disse ao meu filho naquela despedida medonha que durou quase um mês de brigas soturnas, explodindo aqui e ali como granadas em família – ele só esperava mesmo a maioridade, que veio pela simples natureza do tempo, um dia depois do outro, e algum dinheiro para tomar seu rumo, e disso cuidaram Mônica e Úrsula. Eu estava fora do radar, por assim dizer. Fingi surpresa, suspirando: *Ele foi embora?* E, para que a simulação fosse perfeita, [Heliseu] olhou para esta mesma mesa, depois para a sombra da dona Diva: O que temos hoje de almoço? Imaginou Mônica colocando a mão na cintura, o clássico gesto de seus últimos dias: *Heliseu, isso é coisa que se conte numa homenagem?! Tenha dó!* Eheh (TEZZA, 2014a, p. 69-70, grifos do autor).

Chama a atenção, na obra, o uso bastante frequente de um riso literalmente representado por “eheh”, um marcador enigmático que assume a forma, pode-se dizer, de um riso polivalente, uma quase onomatopéia de variáveis tons crítico-irônicos de humor mefistofélico. Para Bakhtin, o riso carnavalesco:

[...] abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a *ridicularização*) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção de mundo. É essa a especificidade do riso carnavalesco ambivalente (2015, p. 145, grifo nosso).

Crise, do grego *krísis* e do latim *crisis-is*, tem o sentido etimológico de ‘alteração, desequilíbrio repentino’, ‘estado de dúvida e incerteza’, e ‘tensão, conflito’<sup>49</sup>. Em sentido geral, *crise* significa “uma mudança decisiva no curso de um processo, provocando um conflito ou um profundo estado de desequilíbrio” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 61), o que faz supor que *mudança* e *crise* são termos que podem ser sobrepostos sinonimicamente. Ampliando um pouco mais os dois polos do riso carnavalesco aos quais Bakhtin se refere, esse pensador cita algumas variantes que

---

<sup>49</sup> CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. 4ª ed. revista pela nova ortografia. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

o compõem: “benção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), o elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria” (2015, p. 144); nota-se que esses pares lembram muito particularmente a flutuação própria do “riso” de Heliseu ao se movimentar no eixo entre os polos fáustico e mefistofélico.

O professor, entre mudanças e crises, vai desfiando o seu riso “ehh” ora agudo, ora áspero, ora cáustico, ora satânico, ao longo de toda a narrativa, espalhando ressonâncias que, com grande frequência, ocorrem no polo negativo, como nesta crítica corrosiva de Heliseu:

Era democracia que vocês queriam? Aí está. *Ehh*. Eis o que eu diria, se me perguntassem: é preciso manter o aluno no seu lugar, que aliás é um lugar respeitável e até bastante confortável: alguém que, pelas regras da civilização, é subsidiado para prestar atenção nos outros. Não é tão duro assim (TEZZA, 2014a, p. 62-63, grifo nosso).

Encontra-se ainda o riso maldoso do outro, que maliciosamente acompanha os comentários venenosos, sobre a relação entre o professor e Therèse, como no exemplo a seguir: “Foi em Rennes. Voltou com a barriga des’tamanho. Ele mesmo me contou, aqui nesse cafezinho, os olhinhos molhados, não dava para saber se de velheira ou de emoção, *ehh*” (TEZZA, 2014a, p.154, grifo nosso).

Com um humor um tanto aviltante, Heliseu prossegue nas suas revelações de cunho pessoal. É mais uma vez repreendido por Mônica, que, com sua voz também carnavalesca, procura impor alguma contenção a fala do professor, que se mostra inconvenientemente desregrada, e é mais uma vez desqualificada:

– Obrigada. – Na verdade, um *obrigada*, o errezinho escapou dobrado pulando a cerca. Uma expressão brasileiríssima, aliás, sobre a qual conversaríamos cientificamente um ano e meio depois, ainda que quase entre os lençóis, como numa letra de música sertaneja.

Mas isso é coisa que se revele no dia em que você vai receber uma homenagem, Doutor Heliseu! – e Mônica poria mais uma vez as mãos na cintura, naquele gesto meio vulgar que ela gostava de fazer, uma caricatura de mulher de feira numa *commedia dell’arte*. Um gesto *mortal* (TEZZA, 2014a, p. 80-81, grifos do autor).

O teórico russo Vladimir Propp (1895-1970) esclarece de forma muito apropriada os elementos apontados nos exemplos com que se tentou ilustrar alguns aspectos do riso carnavalesco no romance em estudo:

[...] veremos que é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. [...]. Podem ser ridículos o aspecto da pessoa, seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum; um campo especial de escárnio é constituído pelo caráter do homem, pelo âmbito de sua vida moral, de suas aspirações, de seus desejos e de seus objetivos. Pode ser ridículo o que o homem diz, como manifestação daquelas características que não eram notadas enquanto ele permanecia calado. Em poucas palavras, tanto a vida física quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto de riso (1992, p. 29).

### 3.2 INVENÇÃO HISTÓRICA, FILOSÓFICA E TEMÁTICA

[...] se o Papa renunciou, tudo é possível [...].

*Cristovão Tezza*

Ao propor a liberação dos compromissos com a historicidade, a sátira menipeia se libera também dos constrangimentos de verossimilitude com a realidade da vida cotidiana. Para Bakhtin é “possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia” (2015, p. 130).

Suzana Camargo, inspirada em Bakhtin, assume que a “menipeia é completamente *livre de restrições históricas*. Ela é também desligada da tradição e não está ligada a nenhuma exigência de *verossimilhança externa*... Um de seus traços marcantes é a liberdade excepcional de invenção filosófica e temática” (1977, p. 37, grifos nossos). É nesse sentido que essa característica bakhtiniana será exemplificada com uma “ruptura” com a verossimilhança histórica em *O professor*.

No quarto capítulo, o narrador em terceira pessoa relata: “[...] hoje é *segunda-feira*, tudo por fazer, o dia da homenagem”, e, destilando ironia, Heliseu se lembra, “consultando o relógio da cabeceira: é cedo ainda. Marcaram para as 11 horas, uma boa escolha, ou não iria ninguém, assim eles aproveitam para matar a última aula” (TEZZA, 2014a, p. 49, grifo nosso).

Depois de se levantar, Heliseu está tomando o café da manhã, na mencionada *segunda-feira*, e na mesa está “o jornal dobradinho com a notícia: *Bento 16 renuncia; novo papa deve ser escolhido até a Páscoa*” (TEZZA, 2014a, p. 65, grifos no original), marcando um relevante fato histórico, aceito necessariamente como verídico e externo à obra, pertencente à realidade contemporânea. Esse acontecimento factual é realçado ao ser mencionado em vários outros pontos da obra.

Examinando mais detidamente o romance, um detalhe da arquitetura temporal chama a atenção: uma data. Isso porque, a princípio, toda a narração parece estar concentrada em umas poucas horas da manhã de 11 de fevereiro de 2013, a mencionada

*segunda-feira* – o dia do afastamento do Papa e que coincidiria simbolicamente com a data da homenagem.

Em um confronto com a realidade histórica, tem-se que Bento XVI anunciou seu afastamento do pontificado em uma *segunda-feira de Carnaval*. Isto se deu por volta das 11h40 da manhã (8h40 pelo horário de Brasília), o que significa que os jornais do dia 11 de fevereiro estavam já nas bancas e não poderiam trazer a notícia sobre a decisão papal.

Assim, o jornal ao qual Heliseu se refere em outras passagens da obra, é o jornal de 12 de fevereiro de 2013, uma *terça-feira*, quando as manchetes dos matutinos noticiaram o fato. Portanto, esta seria a manhã na qual se desenrola o romance: o dia 12 de fevereiro de 2013, uma *terça-feira de Carnaval*, o dia seguinte à renúncia de Ratzinger.

Essa verificação sobre as datas trouxe à tona a seguinte questão: em geral, as universidades no Brasil entram em recesso acadêmico durante o Carnaval. Agora, uma pergunta: por que o *autor criador* escolheu essa data, justamente durante o período carnavalesco, para uma homenagem ao Prof. Dr. Heliseu da Motta e Silva, homenagem que corresponderia ao coroamento do narrador-protagonista? Esse lance irônico-carnavalesco na arquitetura do romance tem uma importância que é central.

Com a constatação desta incongruência – uma relevante homenagem marcada para uma data inverossímil –, uma questão de peso se anuncia, pois traz como consequência a percepção de que os narradores, tanto o em primeira como o em terceira pessoas, não são confiáveis e perdem assim suas coroas, sendo, portanto, destronados, ou seja, suas vozes são desacreditadas e toda a narrativa se esfuma na relatividade do carnaval romanesco.

O autor criador, com esse gesto, sublinha: impossível confundir *mimese* com a verdade, com a realidade, com a coerência total da obra, com encaixes perfeitos, nenhum furo, nenhuma sobra. O que Tezza faz é nos convocar a entrar em um jogo e a nos dispormos a jogá-lo com entrega, jogo movimentado pelo fascínio do leitor-contemplador que lê, no tabuleiro das múltiplas possibilidades do xadrez da escrita, o

desvelamento das ocultações (dos não-ditos!) a que a literatura tem o poder paradoxal de dar voz.

O romance também dirige a atenção do leitor para o curioso fato de o papa Bento XVI ter renunciado ao cargo mais importante da Igreja Católica durante o período do Carnaval, acontecimento que contrasta com a solenidade da mitra papal, que de “coroa da glória” passa a ser a “coroa de Momo”, episódio que aponta filosoficamente para a carnavalização da própria vida.

Como o Carnaval é o momento do ano em que tudo (ou quase tudo) é permitido, Heliseu comenta ao mencionar uma célebre citação do romance *Os irmãos Karamázov* (1880), de Fiódor Dostoiévski (1821-1889): “*apud* Karamázov, se Deus não existe, tudo é permitido” (TEZZA, 2014a, p. 40); e, em outro momento, parodiado essa citação, o professor conclui: “Se o Papa renuncia, tudo é permitido, e agora ele riu mais alto. Cada coisa que acontece nesse mundo” (TEZZA, 2014a, p. 81).

### 3.3 COLOCAÇÃO À PROVA

[...] que nom ponha pallavras que segundo o  
nosso costume de fallar, sejam avydas por  
desonestas.

*Cristovão Tezza*

No contexto desta categoria bakhtiniana, a ideia filosófico-ideológica colocada à prova será a concepção de linguagem que se apresenta na prosa romanesca de *O professor*, e que se anuncia já na epígrafe<sup>50</sup>: “Nõ pode alguẽ seer boa testemunha d’outrẽ, se primeiro nõ for boa testemunha de sy meesmo”<sup>51</sup> (TEZZA, 2014a, p. 5). Assim sendo, a epígrafe pode ser elevada à tese central do romance, fazendo-se onipresente ao longo de toda a narrativa. A voz do protagonista

---

<sup>50</sup> Epígrafe já abordada no Capítulo I, em “A epígrafe – ou a noção do bem cristão”.

<sup>51</sup> “Não pode alguém ser boa testemunha de outrem, se primeiro não for, de si mesmo, boa testemunha” (TEZZA, 2014a, p. 5, tradução nossa).

colocará à prova a citação colhida em um texto religioso, *Vita Christi*<sup>52</sup>, que como tal é fundado em dogmas revelados, não podendo, portando, ser questionado, já que o discurso religioso, como portador de Verdade, está *a priori* ao resguardo de qualquer dúvida. O romance impõe esta pergunta: pode alguém ser boa testemunha de si mesmo? Ou, pode o professor ser boa testemunha de si mesmo? Sua palavra é verdadeira e confiável?

Ao partir do pressuposto de que ser “boa testemunha de si” significa ser verdadeiro, fidedigno em sua palavra, pode-se cogitar que a aventura discursiva empreendida pela personagem do Prof. Heliseu é a de investigar se a linguagem pode ser portadora da verdade. Caso a resposta seja afirmativa, seu testemunho será considerado “bom” e será validado. Se a conclusão for negativa, sua palavra será desautorizada e seu testemunho descartado. Essa é a aventura que o professor, uma voz de saber filológico, um saber sobre as origens míticas e as metamorfoses da palavra, empreende na Terra. Como argumenta Bakhtin:

Cabe salientar que, aqui, a fantasia não serve à *materialização* positiva da verdade, mas à busca, à provocação e principalmente à *experimentação* dessa verdade. [...] Ainda é necessário salientar que se trata precisamente da experimentação da *ideia*, da *verdade*, e não da experimentação de um determinado caráter humano, individual ou típico-social. [...] Nesse sentido, podemos dizer que o conteúdo da *menipeia* é constituído pelas aventuras da *ideia* ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no Inferno ou no Olimpo (2015, p. 130-131, grifos do autor).

Para colocar em questão a *ideia* de experimentar e provocar a linguagem, a paródia, com sua força irônica, cumpre um papel fundamental ao desestabilizar todos os sentidos e significações. A paródia, defende a professora e crítica Linda Hutcheon, não é mera imitação, não se tratando, portanto, do “domínio monológico do discurso de outrem. Trata-se de uma *reapropriação paródica, dialógica* do passado. A paródia da *metaficção* pós-modernista e as estratégias retóricas irônicas que patenteia são talvez os exemplos modernos mais nítidos do termo bakhtiniano ‘de voz dupla’” (HUTCHEON, 1985, p. 93, grifos nossos).

---

<sup>52</sup> Obra comentada no Capítulo I, em “A epígrafe – ou a noção do bem cristão”.

A *performance* discursiva do protagonista põe em evidência a dupla, ou, talvez, a múltipla, orientação de seu discurso e a plurivalência semântica de sua palavra. A prosa romanesca de *O professor* expõe assim – no entrelaçamento dialógico das vozes dos dois narradores, das vozes das outras personagens, das outras várias vozes autorais citadas no romance –, uma arquitetura permeável às interrogações que a literatura se faz, aos desafios que se coloca. Hutcheon acrescenta que “a metaficção moderna existe na fronteira autoconsciente entre a arte e a vida, traçando pouca distinção formal entre actor e espectador, entre autor e leitor co-criador” (1985, p. 93), e define a metaficção muito acertadamente como um “discurso *dentro do e acerca do* discurso” (1985, p. 93, grifos da autora).

O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), no *Seminário I* (1953-1954), sugere que a “*linguagem* só é concebível como uma rede, uma teia sobre o conjunto das coisas, sobre a totalidade do real. Ela *inscreve* no plano do real esse outro plano a que chamamos aqui o *plano do simbólico*” (2009, p. 341, grifos nossos). Sendo que o plano simbólico, isto é, o universo das representações construído pela linguagem, no pensamento desse psicanalista, constitui o sujeito humano, e é o que parece dizer Heliseu neste segmento: “[...] somos apenas miniaturas de um *Deus maior*, simples maquetes da *linguagem*, que *paira soberana sobre todas as coisas*, como diriam os conterrâneos de Thérèse” (TEZZA, 2014a, p. 62, grifos nossos). Ou o que parece reafirmar a voz de Thérèse:

É como se vivêssemos sempre flutuando em outra dimensão de sentido, onde estariam todos os valores relevantes da linguagem, enquanto falamos a *três* por *quatro* coisas que são apenas invólucros de um mundo de superfície. Invólucros de *outra* coisa, e não da simples referência linguística (TEZZA, 2014a, p. 140, grifos do autor).

Para Lacan: “A verdade está fora dos signos, alhures” (2009, p. 341).

Podendo-se complementar: a verdade, sempre relativa e oscilante, encontra-se no sujeito que fala, que em circularidade determina e é determinado pela linguagem. A professora e tradutora Caryl Emerson escreve no “Editor’s Preface”, em *Problems of Dostoevsky’s Poetics*:

A vida na linguagem depende, de fato, da preservação de uma abertura. Dois falantes não podem, nem poderiam jamais, entender-se completamente; eles devem permanecer apenas parcialmente satisfeitos com suas respostas, porque a continuidade do diálogo depende, em grande medida, de que os interlocutores não saibam exatamente o que cada um quis dizer. Assim, a verdadeira comunicação nunca faz com que as línguas sejam iguais, nunca apaga as fronteiras, nunca leva a um encaixe perfeito (BAKHTIN, 1985, p. xxxii-xxxiii, tradução nossa).<sup>53</sup>

Corroborando a impossibilidade de uma linguagem sem fissuras e de plena transparência, Lacan acrescenta:

É claro que o erro só é definível em termos de verdade. Mas não se trata de dizer que não haveria erro se não houvesse verdade, como não haveria branco se não houvesse preto. As coisas vão mais longe – não há erro que não se coloque e não se ensine como verdade. Em suma, o erro é a encarnação habitual da verdade. E se quisermos ser inteiramente rigorosos, diremos que, enquanto a: verdade não for inteiramente revelada, isto é, segundo toda probabilidade até o fim dos séculos, será de sua natureza propagar-se em forma de erro (LACAN, 2009, p. 342).

Para Lacan, “no discurso é a contradição que estabelece a separação entre a verdade e o erro” (LACAN, 2009, p. 343). E o “saber absoluto é o momento em que a totalidade do discurso se fecha sobre si mesma numa não-contradição perfeita, até e aí compreendido o fato de que ele se coloca, se explica e se justifica” (LACAN, 2009, p. 344). Lacan prossegue:

É por isso que não podemos conceber o discurso humano como unitário. Toda emissão de palavra está sempre, até certo ponto, numa necessidade interna de erro. Eis-nos pois levados, em aparência, a um pironismo histórico que suspende o valor de verdade de tudo que a voz humana pode emitir, suspende-a à espera de uma totalização futura (2009, p. 344).

Totalização que nunca ocorre, pode-se afirmar. Pois, repetindo: “A realidade se define pela contradição” (LACAN, 2009, p. 347). E como o “saber absoluto é o momento em que a totalidade do discurso se fecha sobre si mesma numa não-

---

<sup>53</sup>“Life in language is in fact dependent upon the preservation of a gap. Two speakers must not, and never do, completely understand each other; they must remain only partially satisfied with each other’s replies, because the continuation of dialogue is in large part dependent on neither party knowing exactly what the other means. Thus true communication never makes languages sound the same, never erases boundaries, never pretends to a perfect fit” (BAKHTIN, 1985, p. xxxii-xxxiii).

contradição perfeita” (LACAN, 2009, p. 344), este saber é privilégio apenas do discurso religioso e a grande fantasia fáustica do discurso científico. A literatura, na contramão desses discursos, exalta o valor da palavra ambígua, que duplamente direcionada tanto revela quanto oculta a verdade, em fascinante contradição carnavalesca, o que coloca a literatura como um campo privilegiado para o pensamento crítico sobre o mundo e sobre o humano.

A epígrafe, com sua premissa “ser boa testemunha de si” para, em conclusão, “ser boa testemunha de outrem”, vai se revelar claudicante, pois, assim como o sujeito falante não pode ser “boa” testemunha de si, não pode do mesmo modo ser “boa” testemunha de um outro. Portanto, o narrador-protagonista não é, nem poderia jamais ser, boa testemunha de si nem boa testemunha das outras personagens que com ele dialogam/interagem no romance. É inevitável que a palavra do professor, dado os artificios da ficção que mimetizam a realidade do mundo e da vida, seja recoberta pela incerteza, pela imprecisão, pelo engano tragicômico.

### 3.4 COMBINATÓRIA DO FANTÁSTICO COM O SIMBOLISMO E O MÍSTICO-RELIGIOSO

[...] os lábios do inimigo voltaram-lhe à boca quase que fisicamente, e ele entreviu um rictus cínico naquela aproximação pegajosa [...].

[...]

Heliseu abriu o guarda-roupa atrás de uma camisa adequada para a cerimônia e era como se encontrasse oculta entre os cabides a figura intrigada do Inspetor Maigret: o senhor matou sua mulher?

*Cristovão Tezza*

Outra característica da *sátira menipeia* é fazer uso irrestrito do fantástico com a finalidade de testar uma *ideia filosófico-ideológica*. Assim, na *menipeia* encontra-se a criação de:

[...] *situações extraordinárias* para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma *verdade* materializada na imagem do sábio que procura a verdade [...]. Com esse fim, os heróis da *menipeia* sobem aos céus, descem ao inferno, erram por desconhecidos países fantásticos, são colocados em situações extraordinárias [...]. Muito amiúde o fantástico assume caráter de aventura, às vezes simbólico ou até místico-religioso [...] (BAKHTIN, 2015, p. 130, grifos do autor).

O fantástico, em *O professor*, toma inicialmente a forma de uma figura obscura: “o inimigo”<sup>54</sup>, um *perseguidor* de fisionomia sinistra, com traços mefistofélicos. Esse *inimigo* projeta-se e movimenta-se obliquamente sobre as outras personagens do romance, e pode ser compreendido como uma personagem *simbólica*, com características *místico-religiosas*, habitante do mundo subjetivo de Heliseu. Personagem que pode ser tomada como a face noturna do protagonista, como uma representação do Mal, ou seja, de Mefistófeles.

Como o elemento fantástico, em Bakhtin, está subordinado à experimentação de uma ideia, na prosa romanesca de Tezza supõe-se que o núcleo narrativo esteja a serviço da composição do retrato ideológico de um sujeito contemporâneo à deriva – o professor Heliseu – e seu existir em um mundo igualmente à deriva. O protagonista, um erudito, ou *homem sábio*, está à procura do sentido de sua vida e de sua verdade última. Entretanto, seu encontro é com a ausência desoladora de explicações e respostas acabadas.

Segundo Bakhtin, a “experimentação de um sábio é a *experimentação de sua posição filosófica no mundo*, e não dos diversos traços do seu caráter” (2015, p. 131, grifos nossos). O teórico afirma ainda que “o conteúdo da *menipeia* é constituído pelas aventuras da ideia ou da *verdade* no mundo, seja na Terra, no Inferno ou no Olimpo” (2015, p. 131, grifos no original).

No romance, o *extraordinário* ocorre com a aparição da personagem Inspetor Maigret, um heroico investigador importado dos romances policiais do escritor de origem belga George Simenon (1903-1989). O Inspetor Maigret, de certa forma, também emula um homem “sábio”, representa um pesquisador de raciocínio agudo e grande poder dedutivo em busca das verdadeiras motivações de uma morte, a morte de Mônica. Teria sido um

---

<sup>54</sup> Estudado no Capítulo I, em 1.2.3 “O inimigo ou a pluralidade do mal”.

acidente fatal ou um crime premeditado? Maigret seria então um comissário fáustico que age orientado pelas luzes da razão, capaz de alcançar uma resposta acabada sobre o fundo mistério da vida e da morte – e das motivações humanas.

O Inspetor Maigret – [...], um homem sutil, discreto, cachimbo à mão, capaz de compreender as finas camadas de realidade que, como chapas delicadas de gelo finíssimo, celuloídes nervurados, repousam sob a aparência suja e descuidada das coisas, à espera de uma inteligência que as interprete [...] (TEZZA, 2014a, p. 43).

Levando em consideração as motivações tidas como as mais frequentes de um crime – o “vil metal”, o ciúme e a vingança, no trecho seguinte, o professor nega que o móvel do “crime” tenha sido “o *inesperado* seguro da morte de sua mulher” (TEZZA, 2014a, p. 94, grifo nosso). Para Freud, no entanto, a *negação* – ou seja, o que é negado com ou sem ênfase reverte-se, paradoxalmente, em uma afirmação. O pai da psicanálise, no ensaio “A negação” (1925), esclarece:

[...] o conteúdo reprimido de uma ideia ou imagem pode abrir caminho até a consciência, sob a condição de ser *negado*. A negação é uma forma de tomar conhecimento do que foi reprimido, já é mesmo um levantamento da repressão, mas não, certamente, uma aceitação do reprimido. Nisso vemos como a função intelectual se separa do processo afetivo. Com ajuda da negação é anulada apenas uma consequência do processo de repressão, o fato de seu conteúdo ideativo não chegar à consciência. Daí resulta uma espécie de aceitação intelectual do reprimido, enquanto se mantém o essencial da repressão (FREUD, 2011a, p. 277, grifo do autor).

Trata-se, portanto, de um mecanismo de defesa contra desconfortos psíquicos causados, principalmente, pela dificuldade em lidar com “verdades” inconvenientes. O narrador em terceira pessoa, neste trecho marcado por forte ambiguidade, explicita um pouco mais a possível motivação financeira para a morte de Mônica:

[...] com o inesperado seguro da morte de sua mulher, ele nem se lembrava mais daquilo, *decididamente não foi esse o móvel, senhores*, e a seguradora fez outra investigação paralela que poderia ser bem mais importuna que a do Inspetor Maigret mas não foi, e afinal morreram com o prejuízo, porque não havia mesmo nenhuma *prova*, para dizer as coisas claramente, tudo é cálculo nessa vida de Deus, e ele se viu quase um homem rico, alguém que, mesmo sem ser um Rothschild – [...] – tinha de fato mais dinheiro em banco do que jamais teve [...] (TEZZA, 2014a, p. 94, grifos do autor).

Na próxima passagem, o ciúme se apresenta como um possível móvel para a morte de Mônica. Heliseu ainda se interroga e reflete sobre se haveria distinção entre

o ciúme e a inveja: “Vou dizer de uma vez: eu senti um ciúme pré-histórico da minha mulher. A alegria dela enterrou-se aguda no meu peito, e não saiu mais. Ciúme ou inveja? Foi o começo do fim (TEZZA, 2014a, p. 33). Sobre o ciúme conjugado a questões referentes ao adultério ou a uma mera suspeita de traição, delibera Heliseu: “A loucura – se fosse o caso, senhores, o que obviamente não é, mas dizemos assim por amor à retórica – começou pelo inesperado relâmpago do ciúme, em que Mônica acumulava sozinha os papéis de Desdêmona, Iago e Madame Bovary” (TEZZA, 2014a, p. 45). O professor alude à suspeição que recaiu sobre Desdêmona<sup>55</sup>, vítima dos conluios de Iago<sup>56</sup>, o vingativo oficial subalterno do comandante mouro Otelo, e faz uma referência à insatisfação conjugal e às infidelidades de Emma Bovary<sup>57</sup>.

Outra motivação transparece neste recorte – a vingança:

– Ao ver aquilo [Mônica se desequilibrando no banquinho], eu me arremessei em direção à varanda, porque eu já estava próximo, eu fui atrás dela, *arrastado pelo desejo de vingança* – expliquei ao Inspetor Maigret, e dizia toda a verdade, exceto, naturalmente, o detalhe da vingança que me movia (TEZZA, 2014a, p. 235, grifos do autor).

Do relato de Heliseu fica a comprovação da inacessibilidade da verdade e da inutilidade em apontar motivações na busca de uma explicação que apazigue a angústia frente ao imponderável dos desejos humanos. Melhor seria admitir, como faz o “sofisticado Inspetor Maigret, [...] que atrás de todo crime – atrás de todo gesto humano – esconde-se uma motivação moral dificilmente apreensível” (TEZZA, 2014a, p. 215).

Caberia ainda retomar enfatizando que as personagens do “inimigo” e do “Inspetor Maigret”, no universo imaginário do Prof. Heliseu e na prosa romanesca de Tezza, estariam configuradas como um par de antípodas: o primeiro, “o inimigo”, seria a representação camuflada de pulsões irracionais incontroláveis, como em Mefistófeles; enquanto que o segundo, o Inspetor Maigret, poderia ser compreendido como uma

---

<sup>55</sup> Personagem da tragédia *Otelo, o Mouro de Veneza* (1603), de William Shakespeare (1564-1616). Desdêmona é a jovem esposa cristã do mouro Otelo.

<sup>56</sup> Personagem da tragédia *Otelo, o Mouro de Veneza*, que por inveja deseja vingar-se de Otelo incriminando a inocente Desdêmona.

<sup>57</sup> Referência a Emma Bovary, protagonista do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert (1821-1880).

representação da ordenadora Razão iluminista, ou, no viés de Fausto, como a razão humanista individual do Renascimento.

### 3.5 SÍNCRISE: COMPARAR, CONTRADIZER, COOPERAR

Vejam, senhores, o mundo mudou completamente e muito rapidamente.

*Cristovão Tezza*

Como para Bakhtin a “menipeia é o gênero da ‘últimas questões’, onde se experimentam as últimas posições filosóficas” (2015, p. 131), esse gênero se “caracteriza pela síncrese (ou seja, o confronto) precisamente dessas ‘últimas atitudes no mundo’” (2015, p. 132).

Esta característica parece representar a síntese do método dialógico bakhtiniano. Um método dialogal que se propõe aberto ao inusitado, ao inesperado, à formulação de um novo saber gestado dinamicamente no giro das falas, nas afirmações, nas interrogações, nas negações. O *diálogo socrático* pode ser tomado como o paradigma dessa característica bakhtiniana. Sócrates (c.470-399 a.C.), através da maiêutica, insistia em demonstrar que “as opiniões não são verdades, pois não resistem ao diálogo crítico” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p.257) e defendia que, embora acreditemos saber, precisamos aprender a reconhecer que nada sabemos, para que novos saberes possam ser gestados. Mas Bakhtin adverte:

[...] nos diálogos do primeiro e do segundo período da obra de Platão, o reconhecimento da natureza dialógica da verdade ainda se mantém na própria cosmovisão filosófica, se bem que em forma atenuada. Por isso os diálogos desse período ainda não se convertem em método simples de exposição das ideias acabadas (com fins pedagógicos) e Sócrates ainda não se torna o “mestre” (2015, p. 125).

Ao passo que sobre o último período das obras de Platão, Bakhtin afirma:

[...] quando o gênero do “diálogo socrático” passa a servir a concepções dogmáticas do mundo já acabadas de diversas escolas filosóficas e doutrinas religiosas, ele perde toda a relação com a cosmovisão carnavalesca e se converte em simples forma de

exposição da verdade já descoberta, acabada e indiscutível, degenerando completamente numa forma de perguntas-respostas de ensinamento de neófitos [...] (2015, p. 125).

Contrário à razão – que visa erigir verdades definitivas –, é o paradoxo, que se apresenta como um modo de pensar carnavalizado, isto é, como um “argumento que, apesar de aparentemente correto, apresenta uma conclusão ou consequência contraditória, ou se coloca em oposição a determinadas verdades aceitas” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p.211), e é justamente o paradoxo da Flecha de Zenão<sup>58</sup> (séc. V a.C.) que Heliseu menciona na seguinte passagem:

Explico melhor, para não ficar parecendo uma coisa miúda: para sair de onde estou, [...], e chegar até onde o outro está, ou o contrário, ele chegar até mim, é preciso um jogo sutil de posições intermediárias, cada um no seu escaque, movendo-se de acordo com as regras, mas, como na flecha de Zenão, nunca chegamos às outras pessoas, como se – não sei se o senhor me entende (TEZZA, 2014a, p. 60).

O professor, nessa reflexão, refere-se ao argumento de Zenão que “parte da divisibilidade ao infinito do espaço, e da necessidade, portanto, de algum corpo em movimento percorrer um espaço infinito em um tempo finito, o que, por ser impossível, faria com que o corpo permanecesse imóvel” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 285). Heliseu ao citar esse paradoxo, refere-se ao jogo entre as posições ideológicas de interlocutores – por meio da imagem de jogadores de xadrez percorrendo, em uma disputa, os escaques de um tabuleiro –, que se posicionam em uma “confrontação de diferentes pontos de vista sobre um determinado objeto” (BAKHTIN, 2015, p. 126). Na sátira menipeia isso se caracteriza pela discussão de questões relevantes, éticas e estéticas, acerca da vida, o que Bakhtin denomina de “últimas atitudes no mundo”. O protagonista do romance parece se aperceber de que a linguagem é um artifício insuficiente para, metaforicamente, percorrer um espaço infinito em um tempo finito, concluindo que “nunca chegamos às outras pessoas” (TEZZA, 2014a, p. 60), ou seja, que a verdade tanto do outro, quanto a de si mesmo, é inatingível.

Bakhtin entende que no diálogo socrático, “a ideia se combina organicamente com a imagem do homem, [que é] o seu agente (Sócrates e outros participantes

---

<sup>58</sup>“Filósofo grego da escola eleática; foi discípulo de Parmênides e notabilizou-se sobretudo por seus paradoxos acerca do tempo. [...] Dentre estes os mais conhecidos são os de Aquiles e a tartaruga, da Flecha e do estádio” (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2006, p. 285).

importantes do diálogo). A experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação [da ideia e] do homem que a representa” (2015, p. 127). Cabendo ainda lembrar que o *método dialogal socrático*, a maiêutica sofreu um rebaixamento em sua última fase, segundo Bakhtin, consistindo na formulação filosófica de verdades acabadas, e que o *método dialógico bakhtiniano* insiste enfaticamente na geração dinâmica de novos horizontes para o saber humano.

Um interessante esboço de *diálogo socrático* se dá quando o Prof. Heliseu lança uma pergunta à classe: “[...] por que as pessoas não reconhecem a beleza no exato instante em que a veem na frente?” (TEZZA, 2014a, p. 10). Ele mesmo responde: “Porque a beleza é uma conquista”; e prosseguindo na explicação, afirma: “ela [a beleza] precisa ser descoberta, amada e cultivada. Uma conquista. A beleza não cai da árvore” (TEZZA, 2014a, p. 10), sugerindo o célebre episódio mítico da queda da maçã, que teria “revelado” a lei da gravidade ao cientista inglês Isaac Newton (1643-1727).

À preleção de Heliseu, um aluno socraticamente argumenta: “Professor, mas se a beleza é uma conquista, ela já está pronta, não? Basta encontrá-la. Não seria melhor dizer que a beleza é inventada? Isto é, as coisas estão indiferentes diante de nós, e nós inventamos a beleza” (TEZZA, 2014a, p. 10). Nesse ponto, o narrador em terceira pessoa intervém relatando que se fez “silêncio no anfiteatro. Um garoto brilhante. [E Heliseu] Sentiu mais uma vez o travo da culpa” (TEZZA, 2014a, p. 10), pois era como se “o professor deixasse passar um diamante, jogasse-o fora com indiferença” (TEZZA, 2014a, p. 10). O professor se recorda de que, para preservar sua voz de autoridade, encerrou abruptamente o assunto: “Lembro vagamente de ter dado uma resposta ríspida” (TEZZA, 2014a, p. 10). Assim, o professor negou-se, na ocasião, a se submeter a uma “experimentação dialógica”.

### 3.6 A TERRA, O CÉU, O INFERNO

Os loucos herdarão a terra!

*Cristovão Tezza*

Bakhtin considera o “universalismo filosófico da *menipeia*” (2015, p.132) estruturado em três planos: a Terra, o Céu e o Inferno. Tradicionalmente, os deslocamentos partem da Terra em direção ao Céu e/ou ao Inferno, porém pode-se considerar uma inversão. Por exemplo, o Céu se apresentar na Terra, como nesta fala de Heliseu, referindo-se a Bruna, seu primeiro *affair* extra conjugal: “Uma sensação juvenil de *vita nuova*, mas concreta – minha Beatriz caiu do Céu e tornou-se inteira Terra” (TEZZA, 2014a, p. 184). Uma alusão à *Divina Comédia* (lembrando o plano tripartite dessa obra: Inferno, Purgatório e Paraíso), de Dante Alighieri (1265-1321). Bem como o Inferno pode se fazer presente na superfície da Terra: “eu entreuvi no café, aquela breve parada no pequeno círculo do inferno de todas as manhãs às dez da manhã, [...], o Heliseu arrumou uma ghost writer de cama e gabinete” (TEZZA, 2014a, p. 112, grifos do autor), em outra referência à *Divina Comédia*.

A tríade designada por Bakhtin (Terra, Céu e Inferno) repercute e sintetiza as questões filosóficas desde sempre universais – a Vida, a Morte, o Bem e o Mal. Foram recortadas em *O professor* algumas outras amostras que exemplificam literariamente os reflexos filosóficos dessas questões.

Heliseu se imagina frente à plateia a discorrer sobre a passagem da Idade Média para o Renascimento:

Do século XIV em diante – não ficaria mal este toque de erudição, discreta, bem medida, para eles perceberem que, de fato, eu mereço a homenagem que me fazem, mereço até moralmente, por nunca em público fazer praça de mim mesmo –, vejam, senhores, o homem da Europa começava a saber o que era *bom*, os prazeres terrenos ganhavam solidez, as cidades se enriqueciam, o mundo se ampliava, e, justo no melhor da festa, o supetão da morte, o horror da peste ou o simples fim; era preciso lembrar duramente o que todos perderíamos, com ou sem culpa na bagagem, em imagens acachapantes de carne podre, era preciso antes frisar a passagem universal para o fundo da Terra que para o alto do Céu, como no Paraíso idílico de Dante. O mundo começava enfim a se mover [...] (TEZZA, 2014a, p. 127-128, grifo do autor).

Bakhtin chama a atenção para o gênero “diálogo no limiar”, muito difundido na literatura europeia da Idade Média e do Renascimento. Esse gênero representaria uma conversa em circunstância-limite, a do homem consigo mesmo ou com outros homens ou seres, diante das portas do Céu ou das portas do Inferno, isto é, frente à morte.

Ocorre, na obra em estudo, que a própria homenagem que irá receber parece se afigurar para o protagonista como um portal a ser transposto, uma soleira que ele deverá necessariamente cruzar, como em um “diálogo no limiar”:

De onde vem esse terror ridículo? Você é o homenageado. Basta subir ao palco, gaguejar alguns agradecimentos, sorrir, dar um e outro espaço de silêncio comovido, como quem não acha as palavras, receber a medalha, apertar mãos, acenar para a plateia, talvez curvar-se humilde, como um pequeno maestro, e pronto. [...] Eu preciso deste momento para dar sentido à vida, *senhores*. Um último contato com a vida: o fechamento. O décimo quarto verso do soneto – e ele sorriria pela brincadeira antiquada (TEZZA, 2014a, p. 152, grifo do autor).

Na narrativa, outro momento que toca no “limiar” é o seguinte trecho:

A morte de Mônica – e isso bateu agora na sua cabeça como uma marreta descontrolada – não resolveu nenhum dos seus problemas, como poderia parecer num primeiro momento, para quem visse de longe, no conforto de uma notícia de jornal, afinal ele não tinha ainda nem 50 anos, um homem solteiro, bonito, bem de vida, praticamente sem filhos, e lá se foram 20 anos de nada de coisa nenhuma (o último fato relevante foi o telegrama de Thérèse desde Lyon, talvez o último telegrama da era dos telegramas, cheio de erros do – com certeza – último aparelho de código Morse ainda em funcionamento no mundo, *querido heliseo lamento profundamente que tragedie adeus* [...]) (TEZZA, 2014a, p. 94-95, grifos do autor).

A peculiaridade dessa passagem é a presença de um parêntese que não se fecha. A partir desse momento, no decorrer da narrativa, pares de parênteses vão se abrindo e se fechando, mas esse parêntese, que permanece em abertura, é singular. Não foi possível localizar o seu parceiro de fechamento, o que obviamente poderia ser entendido como um simples equívoco tipográfico. No entanto, a opção foi tomá-lo como um ponto digno de reflexão – como a representação de um *limiar* –, como se fosse a soleira da Porta do Inferno existencial de Heliseu. Argumento que pode ser validado pelo reconhecimento feito pelo professor de que sua vida, depois da morte de Mônica, ficou deserta: “e lá se foram 20 anos de nada de coisa nenhuma” (TEZZA, 2014a, p. 94), aridez que é intensificada pelo afastamento definitivo de Thérèse. A repetição enfática do adjetivo “último”, como selando uma ruptura final, acrescenta ainda mais substância a esse argumento: “o *último* fato relevante [...], talvez o *último* telegrama da era dos

telegramas, [...] *último* aparelho de código Morse” (TEZZA, 2014a, p 95, grifos nossos), afirmando a dimensão de um momento de corte radical na vida da personagem.

### 3.7 O FANTÁSTICO EXPERIMENTAL

A mão direita do mágico mostra a cartola vazia,  
Vejam, senhores, não está aqui, enquanto a mão  
esquerda sub-repticiamente traz do bolso do  
colete a resposta inesperada: Senhores, o inimigo  
é uma mulher.

*Cristovão Tezza*

O fantástico experimental, na concepção de Bakhtin, ocorre quando

[...] uma observação [é] feita de um ângulo de visão inusitado, como, por exemplo, de uma altura na qual variam acentuadamente as dimensões dos fenômenos da vida em observação [...]. A linha desse fantástico experimental continua sob a influência determinante da menipeia até épocas posteriores em Rabelais, Swift, Voltaire (2015, p. 133).

Esta visão característica pode ser apontada nas dimensões alegóricas que uma das personagens do romance assume ao passar pelas transfigurações do livre fantasiar do Prof. Heliseu. Essa personagem é dona Diva, cognominada de “empregada fiel” (TEZZA, 2014a, p. 39) e de “empregada imemorial” (2014a, p. 42), que, servindo à família há décadas, permanece com Heliseu depois da morte da esposa.

Dona Diva por vezes assume as roupagens de um espectro algo sobrenatural, vagamente gótico com “sua magreza tensa, sua saia sempre longa, os cabelos sempre compridos presos na nuca” (TEZZA, 2014a, p. 40); uma quase aparição que ronda silenciosamente pelo apartamento, que surge e esvanece misteriosamente. Em um momento está incorporada, e no “momento seguinte, Dona Diva desapareceu” (TEZZA, 2014a, p. 73); algumas vezes assoma “imóvel no umbral do corredor” (2014a, p. 72); em outras, mostra-se engrandecida como uma sólida “estátua da Ilha da Páscoa” (2014a, p. 189); ou, então, é um vulto que se apaga, “quando [Heliseu] olhou em frente dona Diva não estava mais ali” (2014a, p. 43).

Em outra metáfora, “dona Diva, [é como] um *ícone* sombrio” (TEZZA, 2014a, p. 72, grifo nosso), que “nascida Divina”, se apresenta sincreticamente como um “indecifrável *busto* índio-negro-mulato-branco” (2014a, p. 26, grifo nosso); e tal qual uma *divindade*, “dona Diva há muitos anos adivinha as coisas, nem é preciso dizer, dona Diva sabe da minha vida até o que ela não precisava saber” (2014a, p. 54). Dona Diva é uma *efígie* que intriga Heliseu:

Ele ficou olhando *o rosto sempre igual de dona Diva*. Às vezes *fantasiava* que ela estava mais índia, outros dias mais negra, às vezes mais branca, e *era como se cada face tivesse traços inconfundíveis de comportamento*, [...] – e às vezes dona Diva resultava absolutamente *indecifrável*, como neste momento (TEZZA, 2014a, p. 41-42, grifos nossos).

Uma personificação, por vezes, alarmante: “[Heliseu] Levou um susto com a *imagem* de dona Diva à porta do quarto – o mesmo susto que o assombrava todas as vezes em que ela assomava em silêncio na sua vida, uma presença que ele nunca conseguiu interpretar exatamente” (TEZZA, 2014a, p. 39, grifo nosso); porém sempre provocando sensações ambíguas, como quando Heliseu, ao ouvir a chave na porta da sala, pensa que era “dona Diva chegando, o que o tranquilizou, mas ao mesmo tempo o deprimiu” (2014a, p. 16). E o professor explica: “eu me tranquilizei porque estou velho e preciso de alguém, cada vez mais vou precisar de alguém” (TEZZA, 2014a, p. 16). E a mal-estar porque a empregada lembra uma ameaça constante, já que supostamente detém um segredo sobre o professor. E este, embora reconheça sua fragilidade física, está ainda disposto a resistir caso alguma suspeita seja levantada sobre seu “crime perfeito”: “Mas há uma força na minha alma, senhores – não posso ser acusado sem provas” (2014a, p. 16).

Esta afirmação – “não posso ser acusado sem provas” – conduz a uma terceira transfiguração de dona Diva, a de testemunha de um possível crime. Nesse aspecto, ela lembra a típica personagem de um enigmático *mordomo* na tradição das narrativas policiais do século XIX (cf. REIMÃO, 1983). Dona Diva foi a “testemunha ocular da história” (TEZZA, 2014a, p. 84), segundo relata o professor ao parodiar a chamada do

noticiário, inicialmente radiofônico e depois televisivo, “Repórter Esso” (1952-1970)<sup>59</sup>. Ela esteve presente à “*cena do crime*, por assim dizer, como figura de linguagem” (2014a, p. 85, grifos do autor), é o que conta Heliseu tentando despistar.

Essa mulher, uma figura muito próxima ao “estranho” freudiano, “ocupava silenciosamente sua [de Heliseu] casa há tantos anos” (TEZZA, 2014a, p. 85), e era considerada a “secreta guardiã” (2014a, p. 78) dos assuntos da família. Após a morte de Mônica, ficou “apenas dona Diva, firme e sólida no seu posto” [...], e Heliseu “imediatamente quase dobrou o [seu] salário” (TEZZA, 2014a, p. 94), como a comprar silêncio e fidelidade. Depois, porém, o professor relata: “senhores, nunca mais consegui dar uma única ordem à dona Diva: ela enfim conquistou seus direitos – quem obedece aqui sou eu” (TEZZA, 2014a, p. 53).

Deve-se acrescentar que, na experimentação dessa fantástica personagem, podem ainda ser encontrados os traços de uma crítica social que toca no problemático papel das trabalhadoras domésticas no Brasil. Trabalho que, ocorrendo na intimidade do mundo familiar, é pautado pelas determinações profundas da necessidade e da desigualdade. Trabalho que envolve certo grau de invisibilidade, ressentimento, desconfiança, submissão e cumplicidade. Isso para apenas descrever um mínimo retrato acerca das relações que contornam a personagem dona Diva e o narrador-protagonista.

### 3.8 REPRESENTAÇÃO DE ESTADOS PSÍQUICOS ALTERADOS

A imagem da queda permaneceu, e era como se novamente caísse, o vazio no peito, a sombra do pânico, a montanha-russa na alma.

*Cristovão Tezza*

Nessa categoria são levados em consideração os estados “psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (‘temática maníaca’), da dupla

---

<sup>59</sup> “E atenção, muita atenção! Aqui fala o seu Repórter Esso, testemunha ocular da História”. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/testemunha-ocular-da-historia-reporter-esso-fez-sucesso-no-radio-na-tv-19930939>>. Acesso em: 20fev2017.

personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (BAKHTIN, 2015, p. 133).

Segundo Bakhtin:

As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo (2015, p. 133).

Para esse teórico, o sonho que leva “o homem para além dos limites do seu destino e do seu caráter” (BAKHTIN, 2015, p.133), leva o homem à perda de sua integridade, o que aponta para o sujeito cindido da Modernidade. E a “destruição da integridade e da perfeição do homem é facilitada pela atitude dialógica (impregnada de desdobramento da personalidade) em face de si mesmo” (BAKHTIN, 2015, p. 133).

Em outras palavras, escreve Suzana Carmargo:

[...] a menipeia apela ao que se poderia chamar de estados psíquicos anormais: psicopatias de todo tipo, desdobramentos da personalidade, devaneios extravagantes, sonhos bizarros, paixões beirando à loucura, suicídios etc. O personagem perde seu monismo e cessa de coincidir consigo mesmo (1977, p. 48-49).

Para exemplificar esta característica em *O professor* será apresentado um sonho repetitivo do protagonista que, em seu discurso a presumíveis ouvintes, expõe sua teoria acerca do assunto.

O poder do sonho, senhores! – e Heliseu imobilizou-se diante do espelho, surpreso pela força retórica da imagem, *o poder do sonho, senhores!*, e sorriu: as pessoas se impressionam com os sonhos. A grande vantagem deles é que não são responsabilidade nossa; eles sempre vêm de algum lugar ignoto para atormentar ou iluminar a nossa vida; e guardam um misterioso resíduo pré-histórico, como se alguém muito mais sábio e importante do que nós estivesse mandando uma mensagem cifrada que, corretamente interpretada, abrirá as portas do paraíso. Somos apenas o *meio* de realização de um projeto cósmico que não é da nossa responsabilidade, que está em outras mãos, por assim dizer, e Heliseu sorriu, [...]. Talvez eu deva começar assim a minha fala: *O poder do sonho, senhores!* Com essa simples evocação, vou atrair a simpatia dos meus pares (TEZZA, 2014a, p. 116, grifos do autor).

Uma teoria de raízes imemoriais, de quando se acreditava que os sonhos eram mensagens nefastas ou benfazejas, originadas em instâncias míticas, como provindas de deuses ou de demônios, que eram decifradas por homens de saber e poder que detinham

o código de como interpretá-las. Mensagens que orientavam as ações dos homens – se bem interpretadas, poderiam conduzir à prosperidade; se mal compreendidas, o caminho conduziria o sonhador ao abismo inevitável.

O protagonista retorna, em vários pontos de seu discurso, a um sonho noturno recorrente que o perseguiu durante a infância e cuja lembrança o assombra ainda no presente. Esse sonho, melhor dizendo, pesadelo, tem como material onírico central uma *queda* sempre reiterada. Trata-se de um “sonho que *viveu* em 1952, criança, *caindo de um desfiladeiro* e salvando-se com a força de um grito – a mãe veio *velá-lo*, [Heliseu] lembra-se nitidamente daquela mão protetora nos cabelos, mais de 60 anos atrás” (TEZZA, 2014a, p. 7, grifos nossos). É digno de nota o emprego do verbo “viveu”, pois foi um sonho estranhamente “vivido”, segundo o protagonista, o que acrescenta um dado de concretude a uma elaboração inconsciente que o colocava, ainda menino, muito próximo ao temível da morte, tanto que a mãe vem “velá-lo”, como se tivesse de fato vivido o sonho e morrido em consequência da experiência.

Ao terror do sonho está constantemente associado o profundo envolvimento amoroso com a mãe: “lembro apenas da mão nos cabelos cada vez que vinha me fazer dormir, ou voltar a dormir depois de eu *acordar em queda livre do mesmo desfiladeiro*, e ele reviu-a agora tão nitidamente, o rosto que se aproxima” (TEZZA, 2014a, p. 103, grifos nossos).

Sonho que, na composição do romance, pode ser relacionado à morte da mãe, que cai de uma escada “estreita e perigosa”, como de um desfiladeiro:

Minha mãe morreu pouco tempo depois, de uma queda prolongada da *escada de casa, estreita e perigosa*, que nos levava inseguros da sala aos quartos, ela ainda movia o braço, ou o braço que se movia num gesto minimalista e repetitivo enquanto os olhos abertos, ainda vivos, pareciam não ver nada, e então ela morreu [...] (TEZZA, 2014a, p. 48).

E à morte de Mônica, que cai do abismo de uma sacada:

*Preciso assumir minha verdadeira vida*, uma vez me disse a Mônica. E eu respondi num decibel mais alto: *Pois eu também preciso assumir minha verdadeira vida! Não é só você que...* E continuamos ambos no mesmo lugar por muitos e muitos anos até que ela desabou daquela sacada ali [...] (TEZZA, 2014a, p. 111, grifos do autor).

A morte da mãe, testemunhada por Heliseu quando ainda criança, despertou a suspeita de que o pai teria sido responsável pela queda ao vê-lo “no alto de uma escada com a mãe morta a seus pés” (TEZZA, 2014a, p. 107). Na morte de Mônica, o protagonista relata ter estado diretamente envolvido. Mas, na narrativa, implanta a dúvida: teria provocado a queda? Ou teria tentado salvar a esposa?

[...] colegas, eu gostaria de rever o instante exato em que a paixão não teria mais volta, porque as coisas emocionais que nos acontecem sempre têm *um ponto de não retorno*, como o *tornozelo da mulher escapando da garra incerta dos meus dedos, ela voando em silêncio, nem um grito de despedida, por que o silêncio?* (TEZZA, 2014a, p. 167, grifos nossos).

Heliseu, que relata ser perseguido por “obsessões imagéticas” (TEZZA, 2014a, p. 135), ressalta também outra cena que o perturba, a da descoberta da homossexualidade de seu filho Eduardo. Foi quando

[...] abriu a porta do quarto do filho, há 25 anos, e encontrou-o com o colega. Não eram adultos, mas não eram crianças – ele fechou imediatamente a porta [...] e a sua vida nunca mais seria a mesma: *uma queda sem fim*, ele poderia dizer, se fosse um homem de inclinação dramática (TEZZA, 2014a, p. 12-13, grifos nossos).

Cenas que ainda provocam fortes descargas emocionais:

Olhos no azulejo, sentiu o coração acelerar pela simples lembrança da imagem do filho e do namorado de mãos dadas, imagem da qual ele também jamais se livrou, como da *queda no abismo* em 1954 e o rosto da mãe se inclinando sobre ela na penumbra. *Sofro de obsessões imagéticas recorrentes*, doutor – dói aqui, e ele apontaria o indicador na própria testa, como o cano de uma arma (TEZZA, 2014a, p. 134-135, grifos nossos).

Essas sucessivas “quedas” se fazem entretecidas a um renitente tema filológico: os “pitorescos casos de queda das consoantes intervocálicas” (TEZZA, 2014a, p. 39). Há nesse motivo a sugestão de que a “queda” assinalaria um ponto de inflexão, um “ponto de não retorno” (TEZZA, 2014a, p. 167), momento crítico e sem volta. Na encenação de um corte definitivo é um tema que apontaria para o episódio bíblico *A queda* (Gn. 3,16-19), o grande momento de ruptura centrado na narrativa da expulsão do primeiro casal do Paraíso, para todo o sempre perdido, e ao qual o humano insistiria em retornar por todos os meios e formas. Paraíso aspirado pelo Fausto mítico: o paraíso da eterna juventude, da fartura, de todos os prazeres. E a reiteração desse tema, em *O*

*professor*, vem repetidamente frustrar o protagonista, lembrando-o da impossibilidade da completude.

### 3.9 ESCÂNDALO E EXCÊNTRICIDADE: INFRAÇÕES ÀS REGRAS DO BOM-TOM

Brigas familiares são horrendas porque  
explodem sem regras; o parentesco tudo permite.  
Tragédias, senhores, são entidades  
substancialmente familiares.

*Cristovão Tezza*

Para Bakhtin:

[...] as cenas de escândalo, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações dos discursos (2015, p. 134).

O seguinte excerto de *O professor* pode ser tomado como uma ilustração exemplar de cena escandalosa:

É impressionante, mas eu e minha mulher defendíamos com unhas, e dentes o maravilhoso Plano Cruzado, a nau capitânia de um Estado falido. Lembro que eu *quase troquei socos com a vendedora de disquetes da lojinha de informática, eu com a nota fiscal de um mês antes na mão, vejam aqui, seus ladrões, vocês aumentaram o preço, e isso é ilegal, eu vou denunciar* – e Heliseu teve um acesso de riso que se transformou em tosse. [...] Meu Deus, quanta idiotia retrospectiva – eu era fiscal do Sarney! (TEZZA, 2014a, p. 14-15, grifos nossos).

Porém, é na potencialmente trágica cena da morte de Mônica, com a também potencialmente dramática discussão final com Heliseu, que o sério-cômico se revela com intensidade nas ambiguidades da narrativa e na sequência de trapalhadas representadas pelo casal em uma cena de quase pastelão:

São breves fotogramas na retina, que ali permaneceram, fatias congeladas do tempo – a paradoxal leveza de Mônica, ainda agitada, sob o eco da gritaria, plena de raivas, pendurando-se na varanda e regando seus belos rosários [...], e eu ainda pensei em dizer *Cuidado*, [...] meu peito vibrava de impotência diante do que eu ouvia, *Você é a figura ridícula da universidade* [...], mas mesmo assim eu poderia dizer *Cuidado*, como quem interrompe um jogo que deve chegar ao

fim, eu poderia avisá-la, porque ao inclinar-se à direita para sair do banquinho em que se equilibrava aguando os vasos, ela estava pondo o pé onde o pequeno balcão que devia estar ali não estava mais, [...] – e enfim, o banquinho tomou e ela voou. [...]. Em suma: arremessei-me para ela, escorreguei na passagem, e eis que estou aqui na varanda, meio corpo para fora, depois de esbarrar em quem devia salvar, os dedos milagrosamente em torno da canela fina que me sobrou de Mônica, ela inteira agora literalmente pendurada na minha mão frágil, [...], e por sobre o ombro, atrás de ajuda ou testemunha, eu vi o rosto de dona Diva, gelada como uma estátua – e minha mão se abriu.

Ou eu abri a mão, [...] (TEZZA, 2014a, p. 233-236, grifos do autor).

Os elementos de escândalo que se sobressaem são a gritaria e a agressividade de Mônica; a astúcia narrativa de Heliseu, que diz “esbarrar” em quem deveria “salvar”; no ato de segurar a “sobra” de Mônica, a “canela fina”; a mão do narrador que se abre sozinha – “minha mão se abriu”, e a retificação, “eu abri a mão”; e na dupla orientação do olhar do professor entre procurar ajuda e/ou ver se haveria uma testemunha para o seu crime.

Aqui cabe mencionar também a ‘palavra inoportuna’ que, para Bakhtin, é “inoportuna por sua franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta [...]” (BAKHTIN, 2015, p.134). Um exemplo, em *O professor*, de “palavra imprópria”: “Ninguém sabia dizer *bosta* com o prazer, a intensidade, a volúpia, a clareza com que Mônica desabafava: *Isso é uma bosta!* Era o seu único palavrão – um diamante nos seus lábios” (TEZZA, 2014a, p. 178, grifos do autor).

À palavra inoportuna é acrescido um contundente “desmascaramento profanador” no seguinte recorte: “o país em transe sob um confisco econômico messiânico que selaria em pouco tempo o fim de seu pequeno messias de cabelo engomado e de seu arauto-mulher, a ministra Zélia, *aquela bosta*, repetia Mônica em fúria” (TEZZA, 2014a, p. 206, grifos do autor). Assim se refere Heliseu ao plano salvacionista do então Presidente do Brasil (1990-1992), o “pequeno messias de cabelo engomado” Fernando Collor de Mello (1990), e a sua Ministra da Economia, Fazenda e Planejamento (1990-1991), a “arauto mulher” Zélia Cardoso de Mello (1993).

Para Bakhtin, nas “grosserias contemporâneas não resta quase mais nada desse sentido ambivalente e regenerador, a não ser a negação pura e simples, o cinismo e o

mero insulto” (2013, p. 25); como se essas grosserias fossem exteriores a própria língua, como fragmentos de uma língua outra, “uma língua estrangeira, na qual se podia outrora dizer alguma coisa, mas que agora só expressa insultos carentes de sentido. No entanto, seria absurdo e hipócrita negar que conservam um certo encanto” (2013, p. 25), pois parece “dormir nelas a recordação confusa da verdade carnavalesca e de suas antigas ousadias” (2013, p. 25).

### 3.10 OXIMORO: OS CONTRASTES VIOLENTOS

O que dá o pão não pode dar a carne.

*Cristovão Tezza*

O oximoro é uma das características mais marcantes da *menipeia*. Pressupõe um jogo de contrastes “com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (BAKHTIN, 2015, p. 134, grifo do autor).

O professor José Luiz Fiorin esclarece:

a palavra oximoro é formada de dois termos gregos: *oxy's*, que significa ‘agudo’, ‘penetrante’, ‘inteligente’, ‘que compreende rapidamente’, e *morós*, que quer dizer ‘tolo’, ‘estúpido’, ‘sem inteligência’. Como se vê, o vocábulo é formado de dois elementos contraditórios, o que significa que a palavra *oximoro* é um oximoro. [...] O oximoro tem a finalidade de apreender as aporias, os paradoxos, as incoerências de uma dada realidade (FIORIN, 2014, p. 59).

Fiorin acrescenta que cabe “lembrar que, embora a pronúncia mais difundida seja com a tônica na antepenúltima sílaba, isto é, oxímoro, o Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa só reconhece as forma *oximoro* (paroxítona) e *oximóron*” (2014, p. 59, grifos do autor).

Um exemplo bastante concreto de contraste agudo é construído na caracterização de uma personagem, quando o narrador em terceira pessoa descreve um dos colegas de Heliseu como uma “presença dominante, severa e correta de seu [de Heliseu] velho colega Freitas Lima, de voz *tonitruante*, um som que reverberava como um oximóron dentro da *alma mais gentil* que ele [Heliseu] conhecera nos corredores do departamento” (TEZZA,

2014a, p. 224, grifos nossos). Nesse trecho, a discrepância se dá entre “voz tonitruante”, que faz supor uma voz despótica, e a “alma mais gentil”, que consolida uma figura de homem extremamente cortês.

Mas os jogos de oximoros se revelam também no próprio protagonista, em seus traços contraditórios, sua dupla face: o homem apaixonado e o cínico irascível, o erudito requintado e o “pândego” que beira à vulgaridade grosseira. A contraposição ocorre ainda entre as personagens como, por exemplo, a do professor Heliseu, de perfil conservador, e a de seu colega Veris, o revolucionário militante. Ocorre inclusive nas caracterizações opostas de Therèze, a orientanda inteligente e sensível, e Mônica, a esposa “mnemônica”, mas esvaziada de qualquer tipo de reflexão. A disparidade aparece também na composição do discurso romanesco de *O professor* nos contrastes entre as citações prosaicas, como as de crônicas e ensaios, e as citações poéticas, como no caso das cantigas de amor galaico-portuguesas.

### 3.11 UTOPIAS E DISTOPIAS: O SOCIAL EM CENA

Os sonhos mataram mais gente do que as  
vigílias, sonhadores são idiotas perigosos –  
sempre preferi pessoas acordadas.

*Cristovão Tezza*

“A *menipeia*”, escreve Bakhtin, “incorpora frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos” (2015, p. 134). No caso da prosa romanesca em estudo, a viagem que propicia a abordagem de elementos sociais utópicos é a que se dá ao século XIV português, chegando especificamente a um fato histórico ocorrido durante o reinado de D. Pedro I (1357-1367), que é trazido em comparação com o período da Ditadura Militar (1964-1985), no Brasil.

O episódio citado em fragmentos na obra de Tezza é retirado da *Chronica de Dom Pedro*, de autoria de Fernão Lopes (1380/1390-1460). Esses extratos referem-se à

perseguição que D. Pedro I (1320-1367), ao assumir o trono de Portugal, em 1357, moveu a Diogo Lopes Pacheco (1305-1393), a Pêro Coelho (? -1361) e a Álvaro Gonçalves (? -1361), considerados responsáveis pelo assassinato de Inês de Castro (1320/1325-1355), a amante do então infante real. Diogo Lopes conseguiu fugir à vingança, mas os outros dois nobres foram supliciados, mortos e seus corpos, queimados.

Quando do exame de admissão ao cargo de professor auxiliar, Heliseu narra:

[...] havia escolhido um trecho da *Chronica de Dom Pedro, de Fernam Lopez*, para a aula sobre *Aspectos lexicais do galego-português*, [...], sintam senhores, a dura e doce sonoridade da nossa língua de origem, *E quando chegarom e uirom de que guisa o aguardauom e souberom da prisom dos outros, ficaram muj espãntados e logo cuidarom que era fogido, e, pregumtados por elle, disserom que se perdera delles e que, buscãdo-o, acharom a besta e nom elle, e que nom sabiam que cuidassem senom que jazia em algũu logar morto*<sup>60</sup> (TEZZA, 2014a, p. 123, grifos do autor).

A *Chronica de Dom Pedro* é um registro histórico, com 44 capítulos, que incorporou muitos dos aspectos lendários que cercaram o romance entre D. Pedro e Inês de Castro, as tramas políticas que levaram a sua morte e a represália executada por D. Pedro. Esse relato encontra-se no capítulo 31, intitulado “Como Diego Lopez Pacheco escapou de seer preso e forom entregues os outros e logo mortos cruelmente”<sup>61</sup>.

Em *O professor*, o trecho que relata o acontecido com os dois cúmplices de Diogo Lopes é o seguinte: “A maneira da sua morte seeria muj estranha e crua de contar, ca mandou tirar o coração pellos peitos a Pero Coelho e Aluolo Gomçalluez pellas espadoas e emfim mandou-os queimar”<sup>62</sup> (TEZZA, 2014a, p. 125).

---

<sup>60</sup> “E quando chegaram e viram como o aguardavam e souberam da prisão dos outros, ficaram com muito medo e logo pensaram que ele havia fugido, e, quando perguntaram por ele, disseram que ele havia se perdido deles, e que, quando foram procurá-lo, acharam o animal mas não a ele, e não sabiam o que pensar senão que deveria estar morto em algum lugar” (TEZZA, 2014a, p. 123).

<sup>61</sup> “Como Diego Lopez Pacheco escapou de ser preso e os outros foram entregues e, em seguida, mortos cruelmente” (tradução nossa). Disponível em: <[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Cronica\\_de\\_D.\\_Pedro](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Cronica_de_D._Pedro)>. Acessado em: 20fev2017.

<sup>62</sup> “A maneira como morreram seria muito estranha e cruel de se contar, pois mandou tirar o coração pelo peito a Pero Coelho e pelas costas a Álvaro Gonçalves e depois mandou-os queimar” (TEZZA, 2014a, p. 125).

Na época, o professor temeu: “E se percebessem nessa escolha uma alusão aos mortos e desaparecidos da ditadura, um gesto simbólico de contestação política? – minha alma gelou” (TEZZA, 2014a, p. 123). Mas o professor admite:

[...] era um medo inútil, o dos mortos de Fernão Lopes – fui aprovado com louvor, *uma paixão filológica como raras vezes se vê*, [foi como] o velho Brabante, decano da banca, [...], comentou na mesma sala de café esmagando minha mão com sua enorme mão peluda, *parabéns, jovem!* – o que me levou à ilusão de que eles haviam entendido a alusão secreta e compartilhado dela, estávamos todos do mesmo lado contra os gorilas da ditadura, todos trocando diariamente piscadelas sutis de sentido, o modo enfático como recitei *e alli os mandou elrei matar todos* não pode ter sido acaso. Comecei mesmo a acreditar que a escolha do trecho foi deliberada, o maior cronista da língua portuguesa denunciando os horrores do poder cinco séculos mais tarde, e cheguei a propalar essa mentira muitos anos depois, só para agradar Therèze [...] (TEZZA, 2014a, p. 124-125, grifos do autor).

Esse trecho se relaciona aos elementos utópicos componentes do ideário das esquerdas brasileiras no enfrentamento à Ditadura Militar, ou, pode-se dizer, à distopia política que imperou no país durante os 20 anos de permanência desse regime de exceção. A ambiguidade, ou “alusão secreta”, no trecho mencionado da *Chronica*, está no relato de um *fato* histórico ocorrido na Idade Média portuguesa – a *perseguição* sem trégua que D. Pedro I empreendeu contra seus inimigos –, ser emparelhado a uma denúncia dos descabros e injustiças ditatoriais praticados no Brasil.

O protagonista também tece comentários sobre o movimento estudantil e se recorda de estar, na época, “vagamente temeroso dos jovens comunistas da universidade organizando seus aparelhos e dissidências” (TEZZA, 2014a, p. 122). Deve-se acrescentar que a alusão a “dissidências” projeta, de certo modo, um tom de crítica sobre as lutas ideológicas que se travavam no interior das esquerdas (cf. NAPOLITANO, 2014).

Heliseu relata ter recebido em determinado momento um convite para integrar-se a um grupo clandestino de oposição ao regime:

Esqueci o nome, dele e da praça ensolarada em que nos encontramos, Álvaro, Lauro, Paulo, Carlos, algo assim: *Venha na reunião com a gente*, e eu o corriji mentalmente *venha à reunião*, a crase é sempre elegante, e nunca fui à reunião alguma [...]” (TEZZA, 2014a, p. 122, grifos do autor).

O professor, em sua dubiedade característica, em outro momento parece admirar a coragem do militante que havia feito o convite:

[...] ficou aquele resíduo de respeito pela coragem, que se gravou para sempre em 1973, ao ver sua fotografia de bandido num panfleto, uma coisa de filme, TERRORISTA PROCURADO, perigoso assaltante de banco, exatamente em maio, poderia ser eu, [...].” (TEZZA, 2014a, p. 122, grifos do autor).

Há nessa passagem uma referência à era Médici (1969-1974), quando o país esteve sob o governo do General Emílio Garrastazu Médici (1905-1985), e experimentou a ilusão fugidia de um “Brasil Grande” com o “milagre econômico” que dourou a pílula amarga dos chamados “anos de chumbo”, período marcado por feroz repressão (cf. NAPOLITANO, 2014).

Em outro momento, o professor, ao relembrar o ocorrido, expressa um julgamento um tanto irônico e cínico, rebaixando a luta política que então se desenrolava e o “resíduo de respeito” pelo militante *desaparecido* se esvai, que de digno de algum “respeito” passa a “idiota perigoso”. Incluída vem uma crítica mordaz à ex-presidente Dilma Rousseff (2011-2016), que é também ridicularizada:

[...] o meu resíduo de respeito pelo Álvaro (era Álvaro o nome, sim, lembrei pela imagem, não pelo som, meu dedo correndo a lista dos desaparecidos do *Brasil: Nunca mais*, Therèze ao meu lado) se esfarelava agora, *ele era apenas um idiota perigoso com uma arma escondida no casaco com a qual mudaria mundo*, Venha na reunião, onde talvez se encontrasse com Dilma Rousseff no Comando de Libertação Nacional – Colina, que belo nome, a luta continua, companheiros (TEZZA, 2014a, p. 162, grifos nossos).

### 3.12 GÊNEROS INTERCALARES: VERSOS E PROSAS

Aqui aguardo dez segundo em silêncio, para que os surrados versos em prosa calem fundo nos ouvidos, principalmente nos das mulheres. As mulheres gostam de mergulhar nas emoções.  
Que elas não me ouçam, senhores!

*Cristovão Tezza*

Conforme escreve Bakhtin, a “menipeia se caracteriza por um amplo emprego dos gêneros intercalados: novelas, cartas, discursos oratórios, *simpósios*, etc., e pela fusão dos discursos da prosa e do verso” (2015, p. 135, grifo do autor). Esses gêneros intercalados, ou gêneros acessórios, segundo Bakhtin, “são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetivação” (2015, p. 135).

Nesta característica, serão abordadas, representando o gênero prosa, as referências feitas a Duarte Nunes de Leão (1530?-1608) e, no gênero poesia, a duas menções a T. S. Eliot (1888-1965).

Duarte Nunes de Leão foi jurista, historiador e gramático. Autor de numerosas obras, tanto historiográficas, como a *Genealogia verdadera de los reyes de Portugal: com sus elogios y summario de sus vidas* (1590), quanto jurídicas, como esta obra de saboroso título: *Annotações sobre as Ordenações dos cinco liuros que pelas leis extrauagantes são reuogadas ou interpretadas* (1569). Duarte foi também autor da primeira *Orthographia da lingua portuguesa* (1576), como relata Heliseu no trecho seguinte:

[...] eu começava a falar do espírito de Duarte Nunes de Leão, autor da primeira ortografia da Língua Portuguesa, do século XVI, quando Portugal, num curtíssimo espaço histórico, foi realmente uma presença enorme no mundo, para logo em seguida começar a desabar interminavelmente, [...] (TEZZA, 2014a, p. 51).

Deve-se, sobre esse autor, destacar seu comprometimento com o movimento de “reação de fundo nacional contra a tendência de unificação dinástica castelhanizante” (SARAIVA; LOPES, 2010 p. 26) e sua iniciativa em defesa da atualização da língua portuguesa contra correntes que pregavam a “relatinização gráfica e fonética do Português” (SARAIVA; LOPES, 2010 p. 26). Como explica o professor Heliseu:

[...] Duarte Nunes de Leão, orgulhoso de sua pátria, no ponto mais alto dela, era alguém que, no melhor espírito mercantilista, e ao mesmo tempo popular, dizia que as palavras são como moedas, só valem as de valor corrente, e propugnava uma ortografia fonética, *ca se falarmos tudo latinamente seremos chamados de língua pedantesca*, o que significa que ele perdeu a primeira batalha ortográfica, que ficou *orthographica* até o século XX, mas ganhou em

última instância, nas reformas simplificadoras que se seguiram, nos anos 30 e 40 [...] (TEZZA, 2014a, p. 51-52).

O enunciado, atribuído a Duarte Nunes de Leão: “as palavras são como moedas, só valem as de valor corrente” (TEZZA, 2014a, p. 51), retorna com frequência na prosa romanesca de *O Professor*, e está ligado à concepção de que as trocas sociais são intermediadas pela linguagem das “palavras” e pela linguagem das “moedas”. Essa equivalência, entre *palavras* e *moedas*, fala dos preços/valores que regem todas as formas de intercâmbios, inclusive os amorosos. Quando Thérèse demonstra interesse pelo assunto da aula do professor: “– Sobre o paralelo entre as palavras e as moedas, Duarte Nunes de Leão. O texto é do século XVI, não?” (TEZZA, 2014a, p. 74), Heliseu se encanta. E quando Thérèse faz uma pergunta pertinente: “*as palavras são como moedas, só valem as correntes – um traço do mercantilismo chegando à concepção da linguagem, não seria isso professor?*” (TEZZA, 2014a, p. 206), ele é fisgado. Mesmo percebendo que esse talvez tenha sido “apenas o pequeno gancho que eu precisava para disparar minha fantasia” (TEZZA, 2014a, p. 103), Heliseu acredita ver na “aluna brilhante” a realização de um sublime anseio de “partilhamento intelectual” (TEZZA, 2014a, p. 102).

E por uma única observação que ela fez, *palavras e moedas, linguagem e mercantilismo*, por aquela estranha liberdade que emanava dela, e por aquela picada familiar de perfume, *patchuli*, e pela íris de seus olhos, de  *fina color*, e aquela beleza de rosto que não era exatamente beleza, mas algo diferente, um desenho a lápis em linhas retas esboçado por alguém de talento que não sabe ainda para onde vão os seus traços, [...], e pelos meus 42 anos e por 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 – subitamente decidi que algo maravilhoso, revolucionário e irracional estava para acontecer, com consequências profundas e irreversíveis na minha vida completa, começo, meio e fim, purificando-me de uma vez por todas do passado [...] (TEZZA, 2014a, p. 115).

Thérèse, com argúcia, parece entender que a paridade, ou correspondência, entre *palavras* e *moedas* possa ser: “Uma troca de conveniências, talvez. As palavras e as moedas. *Como vocês dizem aqui: elas por elas*, Thérèse disse, [...] (TEZZA, 2014a, p. 117, grifos do autor). E quando o professor constata, em seu balanço existencial, o preço das escolhas por conveniência e os juros incalculáveis embutidos em todas as ações

humanas, conclui: “A vida bem vivida: neste prato, a sua existência; no outro, a medalha de ouro. E não se fala mais nisso: apertaremos firmemente as mãos. Palavras e moedas” (TEZZA, 2014a, p. 131). A conta amarga, parece, por fim, estar acertada: em troca de uma medalha/moeda, toda uma existência. Lembrando, mais uma vez, que “vida bem vivida”, em sua máxima inteireza, uma vida de só sucessos e satisfações, é um ideal fáustico.

No “Quadro II”, do “Diálogo Preliminar”, do *Fausto (Primeira Parte)*<sup>63</sup>, em sua noite escura da alma, Fausto reclama da falta de bens materiais e de um merecido reconhecimento. Confessa: “Ambiciono a opulência, e vivo pobre, quase à beira da indigência / Cobiço distinguir-me, enobrecer-me, e vou-me com a vil plebe confuso, à espera em vão de um nome”<sup>64</sup> (GOETHE, s.d., p. 38). E quando Mefistófeles, percebendo a oportunidade, propõe o pacto: “Dou-lhe certeza, caro amigo e senhor. Vai regalar-se numa só hora mais que em todo um ano do seu viver monótono” (GOETHE, s.d., p. 107), Fausto assina o contrato com seu sangue. Depois de muitas peripécias e aventuras, chega a conta, Mefistófeles apossa-se da alma de Fausto: “És meu” (GOETHE, s.d., p. 378).

No gênero poesia, “The waste land” (1922), de T. S. Eliot (assinatura de Thomas Sterns Eliot) recebe duas citações. A primeira:

– Eu já escovei os dentes hoje?! – ele se perguntou diante do espelho, e sem responder colocou pasta na escova, investigando cada detalhe do rosto e dos dentes, como se houvesse algo secreto ainda a descobrir, 70 anos depois, *na face devastada*, ele murmurou, lembrando algum verso perdido na memória, [...] (TEZZA, 2014a, p. 99, grifos do autor).

Nota-se que este fragmento – “*na face devastada*” – está grifado pelo próprio autor, como a reforçar a lembrança que o simples adjetivo “*devastada*” já suscita no leitor de Eliot, tal é a magnitude desse poema. Dentre algumas outras traduções, como por exemplo, “A terra inútil” (1956), do escritor e poeta Paulo Mendes Campos (1922-1991); ou “A terra desolada” (?), do jornalista e poeta Ivan Junqueira

---

<sup>63</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto: poema dramático*. Tradução Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Livraria Teixeira, s. d.

<sup>64</sup> Grafia atualizada. No original: “Ambiciono opulencia, [...] / Cubiço distinguir-me, ennobrecer-me e vou co’a vil plebe confuso, á espera em vão de um nome” (GOETHE, s. d., p. 38).

(1934-2014), talvez “A terra devastada” seja o título mais lembrado como tradução para “The Waste Land”.

Trata-se um poema bastante denso, dividido em cinco partes: I. O enterro dos mortos; II. Uma partida de xadrez; III. O sermão do fogo; IV. Morte por água; e V. O que disse o trovão. Nesse poema, escrito sob o impacto da Grande Guerra (1914-1918), Eliot tenta capturar a atmosfera de uma realidade feita em destroços, e para isso vai buscar inúmeras referências na tradição das lendas e ritos do folclore arcaico europeu. Na “Apresentação” às traduções de Junqueira de alguns poemas de Eliot, o poeta, cronista e ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna (1937) considera que esse poema é construído como “um jogo de espelhos textuais onde um texto remete para um que remete para outro, que remete indefinidamente para outros tantos” (ELIOT, 2015, p. 8).

No caso de *O professor*, o protagonista exprime, ao examinar-se frente a um espelho, o lamento fáustico pela juventude perdida:

[...] há sempre um toque de holocausto num velho nu, esta grotesca fragilidade física recitando *Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you*. A ideia da morte medieval, este esqueleto que vedes no espelho, mais a foice desenhada, [...], meus amados discípulos –, não tem de fato transcendência alguma; é apenas a expressão egoísta de quem tem algo a perder, que vai perder, e que por isso sofre terrivelmente; é o puro lamento da perda, não a alegria da passagem (TEZZA, 2014a, p. 127).

Ao recitar “*Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you*”, o último verso da parte “IV. Morte por água”, que Junqueira traduz como – “Considera a Flebas, que foi um dia alto e belo como tu” (ELIOT, 2015, p. 103), Heliseu, em menção a “Flebas, o Fenício, morto há quinze dias”, o primeiro verso da estrofe –, retoma, mais uma vez, o clamor fáustico por juventude eterna e vida plena, fazendo alusão às vicissitudes da velhice e à proximidade da morte.

### 3.13 PLURISTILISMOS E PLURITONALIDADES: A HETEROGENEIDADE EM PAUTA

Esta categoria diz respeito à *pluralidade de estilos* e à *variedade de línguas* presentes discurso romanesco, que, como afirma a professora e crítica Irene Machado, estão no nascedouro da paródia. O *pluristilismo* na prosa resulta de um “conglomerado dinâmico de falas, diálogos, monólogos verbalizados e réplicas” (MACHADO, 1995, p. 300), que expõe as peculiaridades das falas sociais em interação. Portanto, essa é a dinâmica da “fórmula do devir [que] convive muito bem com a multiplicidade de linguagens que impedem o represamento da prosa romanesca num quadro estilístico único” (MACHADO, 1995, p. 304).

Em *O professor*, pode-se notar uma grande multiplicidade de reflexos paródicos, pois trata-se de uma obra, como já explicitado, atravessada por incontáveis citações, que acolhe desde chavões, clichês, ditos populares, poemas, crônicas, enfim, uma pluralidade de gêneros, estilos, entoações, que formam uma rede finamente articulada.

Segundo Irene Machado:

Estudando as formas de transmissão do discurso do outro, Bakhtin encontra o discurso bivocalizado – o discurso dentro do discurso – matriz conceitual não só do dialogismo e da polifonia discursiva, como também dos fenômenos discursivos encarregados da feição estilística da prosa romanesca, tais como a paródia, a estilização, o skaz e a carnalidade (1995, p. 305).

O romance, para Machado, “pela diversidade de gêneros prosaicos que ele abriga, da confissão e autobiografia ao ensaio filosófico [...] é um gênero épico de uma sociedade fundada na análise e na razão, isto é, na prosa” (1995, p. 302).

No plurilinguismo, entendido como estratificação da linguagem, encontra-se, para Machado, um:

Processo de desmembramento da língua no sentido de considerar a descentralização linguística que se opera na comunicação social. Mesmo quebrando a unidade, a estratificação não é um processo negativo pois ela *faz emergir as enunciações abafadas pela dominação da linguagem única* (1995, p. 311, grifos nossos).

Já a entoação, ou acento ou dicção, diz respeito, segundo Machado, à expressão “fônica da avaliação social. Limite entre o verbal e o não-verbal; o dito e o não-dito. Na entoação o discurso entra em contato direto com a vida, evidenciando o caráter das

relações sociais existentes entre os interlocutores” (1995, p. 311). Portanto, pode-se compreender o *acento* como uma *entoação* que “introduz significação num enunciado de uma situação particular e concreta” (1995, p. 309), como um não-dito que tonaliza o que é expresso no que é dito ou no que é concretamente verbalizado.

O narrador-protagonista compõe seu relato, sempre fortemente orientado para um/a ouvinte/personagem ou ouvintes/plateia, sempre muito atento a um cálculo no tom, ou no acento adequado para a obtenção de um efeito ou resposta desejados, ou seja, sua narrativa obedece rigorosamente a desígnios retóricos. Alguns fragmentos que atestam a caprichosa atenção que o professor dedica a seus enunciados:

Eu até fui caloroso, arrancando um *tom sincero* de voz do fundo de tantos e tão sinceros desastres [...] (TEZZA, 2014a, p. 33, grifos nossos).

Eu posso agora *baixar o tom de voz*, para torná-la mais convincente [...] (2014a, p. 70, grifos nossos).

[...] eu posso até dar um *tom retórico de indignação* [...] (2014a, p. 85, grifos nossos).

[...] eu pensei em cochichar em *tom de facécia* [...] (2014a, p. 125, grifos nossos).

[...] e me arrependi imediatamente do *tom paternal* [...] (2014a, p. 136, grifos nossos).

[...] medo de não *descobrir o tom capaz de prendê-la* nos meus braços tanto quanto possível [...] (2014a, p. 142, grifos nossos).

Mas o professor em seu relato também se preocupa em modular a entoação de seus interlocutores, mencionando frequentemente como o *tom*, uma forma de “não-dito”, acrescenta diferentes matizes ao que é efetivamente “dito”. Como neste exemplo: referindo-se à voz de Mônica – “[...] o tom era rasgadamente irônico [...]” (TEZZA, 2014a, p. 37); ou nesta descrição da voz de Eduardo “[...] o tom de voz do meu filho já é irreversivelmente estrangeiro, há uma frieza cultural na voz dele, ele não é mais brasileiro [...]” (2014a, p. 88). O narrador em terceira pessoa também avalia a qualidade e a intensidade dos afetos que Heliseu pressupõe presentes na voz de uma personagem, descrevendo suas variadas modulações, como neste fragmento: “[...] [Heliseu] sentiu um certo *vibrato* na voz [...]” de Mônica (2014a, p. 180).

Assim, retornando a Machado, à *palavra autoritária*, a palavra “persuasiva que se impõe para definir a atitude do indivíduo com relação ao mundo” (1995, p. 313), que é a

palavra “do pai, da religião, da política, dos professores” (1995, p. 313), palavra que é de *transmissão* e não de *representação*, Bakhtin propõe a palavra aberta ao dialogismo dos discursos sociais, propõe a palavra plurilíngue, pluriestilizada, pluritonalizada.

### 3.14 PUBLICÍSTICA ATUALIZADA: O CONTEMPORÂNEO

(as pessoas gostam de História, refugiam-se nela,  
confortam-se nela, tão atraente e tão distante!  
Napoleão, Gêngis Khan, Stálin, Péricles, Ivan, o  
garoto Terrível, Lincoln, Bolívar, Independência  
ou morte! – tudo parece um desenho animado,  
como o mundo era interessante quando não  
fazíamos parte dele!)

*Cristovão Tezza*

Sobre esta última categoria, Bakhtin escreve: “a derradeira particularidade da menipeia é sua *publicística* atualizada. Trata-se de uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (2015, p. 135). Publicística, explica Paulo Bezerra em nota do tradutor no volume *Problemas da poética de Dostoiévski*, é o “termo empregado pela crítica soviética como gênero literário ou literatura político-social centrada em temas da atualidade (2015, p.135). O exemplo recolhido de *O professor*:

A União Soviética derrubou um avião coreano comercial em que morreram uns 300 passageiros. Parecia que estava para começar a terceira guerra mundial! *Mas havia um avião americano espião rondando por perto – foi um engano!*, apressou-se a argumentar a Úrsula, conciliadora (quase exatamente as palavras que Veris me diria no departamento dois dias depois, indignado pela *manipulação da imprensa*, seguido de um *esse filho da puta do Reagan*, para quem o comunismo *não é nem uma ideia, é uma enfermidade*, e eu achei graça do jeito dele, emborcando enfim o café com certeza já frio), [...]. E ela [Úrsula] ainda frisou, lembraria a Mônica: *Você acha que faz sentido a União Soviética disparar um míssil contra um avião de passageiros só de farra?* Ficamos em silêncio por um minuto, sopesando a pergunta, [...]. Senhores – talvez ele [Heliseu] pudesse dizer isso –, todos os mortos são águas passadas! Mas só os mortos são águas passadas! Os que ficam continuam rodando a máquina do mundo” (TEZZA, 2014a, p. 101, grifos do autor).

Esse trecho paradigmaticamente exemplifica a inserção de fatos da História contemporânea, ou *publicística*, em termos de uma literatura político-social, na prosa romanesca de Tezza. Em 1983, data na qual presume-se que essa discussão com a participação de várias personagens esteja ocorrendo, um avião civil sul-coreano, voando de Nova Iorque para o aeroporto internacional de Gimpo, em Seul, capital da República da Coréia, com 240 passageiros e 29 tripulantes, foi abatido por caças soviéticos, ninguém sobreviveu. A alegação soviética para o ataque foi a de invasão do espaço aéreo. Seguiu-se intensa reprovação internacional e as relações entre EUA e URSS ficaram gravemente abaladas. Essa cena de polêmica ideológica em *O professor* localiza-se no contexto da Guerra Fria, período que vai do fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, à dissolução da União Soviética, em 1991, período caracterizado pelos conflitos de interesses entre as duas maiores potências do planeta, Estados Unidos e a então União Soviética, antagonismo que se estendia às zonas de influência regidas por esses dois polos de poder.

O Brasil estava então sob o comando de João Batista de Oliveira Figueiredo (1979-1985) – o último presidente do regime militar, fortemente comprometido com os interesses dos EUA. Na cena, as personagens Veris, Úrsula e Heliseu tomam suas posições em diferentes ângulos ideológicos, explicitando a luta política polarizada que no país se travava entre a direita e a esquerda. Veris, professor de História e atuante partidário da esquerda, vitupera contra a “*manipulação da imprensa*” e contra “*esse filho da puta do Reagan*”; Úrsula, a amiga “íntima” de Mônica, ao tentar justificar o trágico incidente com dados não comprovados (“*um avião americano espião rondando por perto*”), também adere ao bloco soviético; e Heliseu, de perfil conservador lamenta filosoficamente as vítimas civis inocentes, “*todos os mortos são águas passadas! Mas só os mortos são águas passadas!*” (TEZZA, 2014a, p. 102). Esse trecho também aborda o antiamericanismo que grassava em setores tanto da direita quanto da esquerda no Brasil e em outros países da América Latina naqueles tempos de Guerra Fria (cf. NAPOLITANO, 2014). Para Bakhtin:

[...] [a] polêmica aberta e velada com diversas escolas ideológicas, filosóficas, religiosas e científicas, com tendências e correntes da atualidade, são plenas de imagens de figuras atuais ou recém-

desaparecidas, dos ‘senhores das ideias’ em todos os campos da vida social e ideológica (citados nominalmente ou codificados), são plenas de alusões a grandes e pequenos acontecimentos da época, perscrutam as novas tendências da evolução do cotidiano, mostram os tipos sociais em surgimento em todas as camadas da sociedade etc. (2015, p. 135).

Por outro lado, o professor descreve a esposa Mônica, bancária e dona de casa, com traços que desenham um “tipo social” sem profundidade, uma personagem bidimensional. Totalmente distanciada dos interesses político-ideológicos e voltada inteira para seu pequeno mundo. Personagem retratada como o estereótipo da mulher classe média, apontada como alienada, como uma mera articuladora de fatos guardados com zelo em sua excelente memória, mas para quem os eventos no mundo e na vida estão esvaziados de sentido:

[...] [Mônica] para quem tudo que estivesse além de dez ou quinze metros de sua vida servia apenas de âncora da memória, a morte de Tancredo, o plano Cruzado, a queda do muro de Berlim, até que ela folheou a revista sobre a mesa, irritada – *Clonaram a ovelha Dolly* – no seu último dia de vida, irritada não com a ovelha, mas comigo, poucos minutos antes de morrer, os acontecimento todos do mundo inteiro eram apenas manchetes de jornal, avulsas e desconectadas, que não serviam para mais nada exceto como marcadores de datas [...] (TEZZA, 2014a, p. 150, grifos do autor).

Terminado o exame das categorias bakhtinianas que conceituam a *sátira menipeia*, faz-se necessário uma última vez recobrar o mito de Fausto que se prolonga, em rupturas e continuidades, sobre o protagonista fáustico-mefistofélico, Prof. Heliseu, representação do homem dividido entre a juventude e a velhice; despedaçado entre o bem e o mal; aturdido entre a crença e a descrença; incerto entre o ódio e o amor; e indeciso entre o lírico e o grotesco. Uma personagem contemporânea que expressa em palavra e ato, seus deslocamentos ardilosos entre os papéis de bobó, de bufão e de trapaceiro.

Para Bakhtin: “Na literatura medieval das baixas camadas sociais, destacam-se três figuras que terão grande significado para o desenvolvimento posterior do romance europeu. Essas três figuras são: o trapaceiro, o bufão e o bobó” (2014, p. 275).

Essas figuras, pertencentes à agora, à praça pública, ou ao anfiteatro/teatro de Heliseu, palco de suas revelações e da exposição de sua vida íntima, vão se alternando no uso de suas máscaras narrativas. Esse professor, homem de “notável saber”, traveste-se de bobó inocente, indefeso; faz-se de bufão, arruaceiro histriônico, gabola fanfarrão;

rebaixa-se a trapaceiro, enganador e mentiroso, autor de falcatruas; tudo bem ao gosto do Fausto e do Mefistófeles goetheanos.

Mas do retrato do “professor”, personagem paradigmática, também avulta um Fausto de traços trágicos, que se torna visível na combinatória de obscuros aspectos atávicos e desejos luminosos de uma renovação projetada em direção a um porvir sempre utópico. Ao refletir sobre a condição humana e o continuamente solapado e postergado anseio por elevação, Heliseu testemunha aos seus ouvintes/leitores em suas próprias palavras: como é angustiante “tentar em vão sair de mim mesmo para alguma coisa mais alta, com esta escada tão curta, os degraus quebrados” (TEZZA, 2014a, p. 153).

Como lembra Bakhtin, o processo vital de metamorfoses que o humano engendra com suas palavras/ações na realidade/mundo são irremediavelmente inacabadas e ambivalentes por transitarem em um circuito sempre imprevisível entre “*os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim*” (2013, p. 22, grifos do autor), confirmando o humano como incompleto e contraditório. Assim o homem/mito Fausto, assim o homem/personagem Heliseu.

Finalizando, uma citação de Albert Camus (1913-1960), recortada do romance *A queda* (1956), que, ao expressar sinteticamente o perfil contemporâneo do homem fáustico-mefistofélico, aponta para a representação do narrador-protagonista de *O professor*, o Prof. Dr. Heliseu da Motta e Silva:

[...] confesso que não conseguia viver, a não ser com a condição de, sobre a terra inteira, todos os seres, ou o maior número possível deles, se voltarem para mim, eternamente disponíveis, privados de vida independente, prontos a atender ao meu chamado, a qualquer momento, fadados, enfim, à esterilidade, até o dia em que me dignasse a favorecê-los com minha luz. Em resumo, para viver feliz era preciso que os seres que eu elegeisse não vivessem. Só deviam receber a vida, uma vez ou outra, a meu bel-prazer (CAMUS, 2004, p. 51-52).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras de Arrigucci Júnior, em relação a Cortázar, podem ilustrar o aprendizado de um leitor/pesquisador desconfiado acerca da linguagem e da literatura.

Esse autor comenta que Cortázar

[...] desconfiava da arbitrariedade de todo relato, que, ao enredar-se numa direção, se fecha a outras possíveis, e havia meditado bastante sobre a *ars combinatoria* dos modernos, aberta à pluralidade do texto e do sentido. Desconfiava, ainda, da representação literária que mantém a ilusão ficcional, [pode ser verossímil e mentir]. Desconfiava, sobretudo, da própria linguagem, compromissada tantas vezes com uma realidade indigna do nome (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 180).

Palavras que se aplicam ao leitor cauteloso que pressente os jogos do ilusionismo literário, inteirado que está sobre os ardis que a inevitável opacidade dos discursos gera. Jogos literários aos quais se tentou, por meio de uma leitura crítica, conferir alguns sentidos e significações a *O professor*, de Cristovão Tezza. Sempre reforçando que, neste trabalho, o que se encontra é apenas uma versão/construção possível sobre esse romance.

Arrigucci Júnior aborda a questão do “narrador problemático”, referindo-se a um *narrador-autor* “incapaz de desvincular a arte de contar histórias da lucidez crítica” (1987, p. 180), disposto a correr o risco “de se enfrentar com a destruição da literatura e de encarar a página branca, tangido pelo impossível” (1987, p. 181). O crítico aponta, sobretudo, para a crise do narrador (leia-se autor), alertando que o que às vezes “começa feito uma brincadeira de criança, um jogo de linguagem, um modelo para armar, pode acabar se cumprindo fatalmente como um destino atroz, capaz de envolver a própria linguagem e o narrador, num movimento escorpiônico e ameaçador de destruição” (1987, p.181). A razão para isso é

[...] que sempre se pede muito à linguagem, se pede sempre passagem: descortinar o avesso das coisas, abrir para a ‘visão intersticial’, para a presença estranha e a promessa de transcendência. Todo o tempo, este tateio sobre o real implica ruptura e ameaça. E a linguagem tantas vezes falha e não pode;

falseia irremediavelmente; compactua com a falsa ordem [...] (ARRIGUCCI, 1987, p. 181).

Tezza enfatiza que a *criação literária* não é

[...] uma atividade ingênua, espontânea, pura fruição e resposta ao real, mas uma atividade brutalmente mediada pela palavra escrita. [...] Entre o mundo – as coisas físicas, os sentimentos, as emoções terríveis, o medo e riso alheios – e a cabeça pensante que em tudo mergulha e se vê envolvida, está o desespero da linguagem, primeiro oral, com sua absurda volatilidade, e em seguida escrita, um bloco pensado de representações fixas sugerindo a ideia de tudo que é imutável e eterno. Há também sobre a escrita o sopro do prestígio social, religioso, político, e o prazer do ornamento, do verbo inútil – tudo pesa (2014b, pos. 703).<sup>65</sup>

Conjectura esse autor que a literatura escrita, embora de aparente solidez no formato texto, como é construída com palavras/representações acaba inelutavelmente por se revelar tão volátil quanto em seu uso oral. Segundo Tezza, em seu ensaio “Literatura e biografia”<sup>66</sup> (2008), a palavra não têm em si qualquer substancialidade. O sentido, portanto, nasce não da letra no papel, mas do não-escrito ou no não-dito, e esse é um dos questionamentos *escorpiônicos* presentes em *O professor*. Por *escorpiônico* aqui se entende não o “mítico” movimento autodestrutivo do escorpião, mas o radical e arriscado volteio investigativo da linguagem sobre si mesma, sendo que este é seguramente o aspecto criativo mais ousado da obra de Tezza, pois para esse autor a linguagem

não tem nenhuma transparência ou clareza intrínsecas – ao contrário, cada palavra que se estabelece entre mim e o mundo, entre mim e os outros, já nasce sobrecarregada de sentidos secretos, duplicidades estranhas, opacidades vazias, intenções estrangeiras (2014b, pos. 723).

Assim, conclui o autor:

[...] todos os gêneros da palavra, todos os seus usos, da oralidade mais espontânea à mais rigorosa das escrituras públicas de cartório; onde quer que a linguagem circule, a literatura observa, à espreita, para lhe dar o bote e transformá-la em outra substância, pronta para ser lida mais uma vez com um sentido que em todos os casos estará ausente de seu uso original. Enfim vista da perspectiva técnica, a literatura é o exercício de um plágio formal de gêneros já solidamente constituídos na vida real da linguagem (TEZZA, 2013b, pos. 1930).

---

<sup>65</sup> Em *Literatura à margem*: três conferências de Cristovão Tezza, apenas em edição digital por Tovo Textos, junho de 2014 [Kindle].

<sup>66</sup> Este ensaio encontra-se em *Leituras – resenhas & ensaios*, obra lançada apenas em formato digital por Tovo Textos em novembro de 2013 [Kindle].

Para Tezza, falar é narrar, mas não é fazer literatura necessariamente “- nenhum objeto estético se confunde com o ato da vida em si, embora, é claro, faça parte dela” (TEZZA, 2014b, pos. 573), assim o gesto estético se separa do gesto cotidiano. Mas no gesto narrativo os lugares do trágico, do cômico, do épico e do lírico, assim como na condição humana, não são separáveis como idealizam alguns teóricos. A condição humana no contexto da realidade do mundo se faz trágica, se faz cômica, se faz épica e se faz lírica, como ocorre no convívio dessas formas de linguagem na prosa de *O professor*. E como o valor estético é construído em um processo cultural que se dá no tempo e no espaço, talvez seja mais consistente admitir a existência de uma grande pluralidade de “valores estéticos”, construídos por diferentes instâncias e grupos culturais que convivem em um mesmo tempo e em um mesmo espaço.

Mas como todo romance caminha inexorável para o seu encerramento, pode-se igualmente afirmar que toda obra encontra sua continuidade em seus inúmeros leitores e nas incalculáveis leituras que gera. Uma obra pode ainda encontrar prosseguimento ao adentrar outros textos em incontáveis desdobramentos paródicos, como se tentou apontar nesta dissertação; não só no estudo sobre o longo percurso do mito de Fausto, pulsante em outro tempo e espaço na prosa romanesca de Tezza, mas também nos múltiplos jogos intertextuais que esse autor trouxe para o interior de seu romance. Portanto, é de se esperar que também esta dissertação, ao chegar a seu término, possa sugerir outras possíveis continuidades, já que as questões aqui abordadas não foram de modo algum exauridas.

Para finalizar, é importante deixar explicitado que como rumo para esta pesquisa foi de grande incentivo as palavras de Marília Amorim, que em seu ensaio “Cronotopo e exotopia” propõe: “O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito [pesquisado] algo que [talvez] ele mesmo não pode ver” (AMORIM, 2014, p. 100). Neste momento, portanto, é de se esperar que esse propósito norteador tenha sido, pelo menos em parte, cumprido.



## REFERÊNCIAS

### Do autor

TEZZA, Cristovão. *Gran Circo das Américas*. São Paulo: Brasiliense, 1979. (Coleção Jovens do Mundo Todo)

\_\_\_\_\_. *A cidade inventada*. Curitiba: Coe Editora, 1980.

\_\_\_\_\_. *O terrorista lírico*. Curitiba: Criar Edições, 1981.

\_\_\_\_\_. *Ensaio da paixão*. 2ª ed., revista. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

\_\_\_\_\_. *Juliano Pavollini*: romance. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

\_\_\_\_\_. *O fantasma da infância*. 2ª ed. - Rio de Janeiro: Record, 2007a.

\_\_\_\_\_. *Trapo*. Rio de Janeiro: Record, 2007b.

\_\_\_\_\_. O adotado. In: *Recontando Machado*. AGUIAR, Luiz Antonio (org.). Rio de Janeiro: Record, 2008.

\_\_\_\_\_. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *O fotógrafo*. 2ª ed. rev. – Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *O filho eterno*. 14ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012a.

\_\_\_\_\_. O corte. In: *Ten/Dez*. CALDER, Liz e MOURA, Flávio (Orgs.). Texto bilingue, ilustração Jeff Fisher. São Paulo: Associação Casa Azul; Brasília: Ministério da Cultura, 2012b.

\_\_\_\_\_. *Beatriz*. 2ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2012c.

\_\_\_\_\_. *Breve espaço*. 2ª ed. rev. – Rio de Janeiro: Record, 2013a.

\_\_\_\_\_. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014a.

\_\_\_\_\_. *A suavidade do vento*. 3ª ed. rev. – Rio de Janeiro: Record, 2015.

\_\_\_\_\_. *A tradutora*. Rio de Janeiro: Record, 2016a.

## **Não-ficção**

TEZZA, Cristovão. *Os vivos e os mortos, de W. Rio Apa: visão de mundo e linguagem*. 1987. 182f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1987.

\_\_\_\_\_. W. Rio Apa: as trilhas da utopia. In: *60 Letras*. Curitiba: Editora da UFPR, n. 50, p. 59-71, jul/dez 1998.

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

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

\_\_\_\_\_. *Leituras: resenhas & ensaios*. ToVo Textos, novembro de 2013b. (Edição Kindle)

\_\_\_\_\_. *Um operário em férias: 100 crônicas escolhidas*. Seleção, organização e apresentação de Christian Schwartz; ilustração de Benett. Rio de Janeiro: Record, 2013c.

\_\_\_\_\_. *Literatura à margem: três conferências de Cristovão Tezza*. ToVo Textos, junho de 2014b. (Edição Kindle)

\_\_\_\_\_. *A máquina de caminhar: 64 crônicas e um discurso contra o autor*. Seleção e apresentação de Christian Schwartz. Rio de Janeiro: Record, 2016b.

## **Didáticos em coautoria**

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão. *Prática de texto para estudantes universitários*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Oficina de texto*. 8ª ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2010b.

## **Dissertações e teses sobre o autor**

ALBUQUERQUE, Mariana Ferraz de. *Breve espaço entre cor e sombra: literatura e artes plásticas*. 2010. 77f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

AMÁLIO, João Ribas. *Autoficções: uma tendência do romance contemporâneo*. 2013. 130f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2013.

ARAÚJO, Pedro Galas. *Trato desfeito: o revés autobiográfico na literatura contemporânea brasileira*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

BRIDA, Gracieli de. *O filho eterno, de Cristovão Tezza, e marcas autobiográficas*. 2012. 103f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.

CARBONERA, Ildo. *Trajetórias da narrativa ítalo-brasileira: Dove é la cuccagna?*. 2008. 222f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

CAVALCANTE, Cláudia Garcia. *Análise dialógica e ensino de língua portuguesa para universitários*. 2014. 311f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2014.

JACQUES, Amanda Farriá. *A escrita de si e as representações do escritor em Cristovão Tezza*. 2014. 77f. Dissertação (Mestrado em Letras) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

MARQUES. Bárbara Cristina. *Fotogramas e fragmentos: literatura e cinema em O fotógrafo, de Cristovão Tezza e Short Cuts: cenas da vida, de Robert Altman*. 2012. 176f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

STAUDT, Sheila Katiane. *Retratos Urbanos em romances brasileiros do século XXI: uma leitura de Eles eram muitos cavalos, O fotógrafo e Satolep*. 2015 228f. Tese (Doutorado em Letras) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

VALE, Cristina do. *A vertigem do indizível: descaminhos da palavra em O filho eterno, de Cristovão Tezza*. 2014. 111f. Dissertação (Mestrado em Letras – Teoria Literária e Literatura Comparada) Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

### **Sobre o autor**

BERNARDI, Rosse Marye; FARACO, Carlos Alberto (Orgs). *Cristovão Tezza*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. (Série Paranaenses; n.5)

PINTO, Manuel da Costa. As transições de Cristovão Tezza. *Revista Cult*, São Paulo, nº 202, ano 18, jun. 2015.

### **Resenhas sobre *O professor***

TEZZA, Cristovão. *O professor*. Rio de Janeiro: Record, 2014. Resenha de: BRASIL, Ubiratan. Viagem proustiana. Disponível em : <[http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/oestadosp\\_28mar14.pdf](http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/oestadosp_28mar14.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: CASARIN, Rodrigo. Cristovão Tezza cruza memórias com passado do Brasil em “O professor”. Disponível em: <[http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_UOL\\_28mai14.htm](http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_UOL_28mai14.htm)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: CASTELLO, José. A ilusão do sentido. Prosa. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 mar 2014, p.5. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/\\_josecatello\\_oglobo\\_29mar14.jpg](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/_josecatello_oglobo_29mar14.jpg)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: ESPINHEIRA FILHO, Ruy. Uma obra-prima de Cristovão Tezza. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_a\\_tarde\\_29mai14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_a_tarde_29mai14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: FISHER, Luís Augusto. Livro alterna narrador para criar quadro de amarguras. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_folha\\_05abr14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_folha_05abr14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: GUEDES, Diogo. As memórias do professor. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_jornal\\_do\\_comercio\\_18mai14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_jornal_do_comercio_18mai14.htm)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: GUIDIN, Márcia Lígia. Os estragos do tempo. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_rascunho\\_nov14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_rascunho_nov14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: JAFFE, Noemi. As vozes narrativas de Cristovão Tezza. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_valor\\_06jun14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_valor_06jun14.htm)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: PRADO, Wilame. Tezza revisita o passado. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/tezza\\_revisita\\_o\\_passado\\_12abr14.pdf](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/tezza_revisita_o_passado_12abr14.pdf)>. Acesso em: 26 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: NOLEN, Larry. Cristovão Tezza, O professor (2014). Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_gogols\\_overcoat\\_blog.htm?p=972](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_gogols_overcoat_blog.htm?p=972)>. Acesso em: 24 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: PAVAN, Rosane. Muito o que não dizer. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_carta\\_capital\\_13abr14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_carta_capital_13abr14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2016.

\_\_\_\_\_. Resenha de: ROCHA, João Cesar de Castro. Olhar deliberadamente anacrônico atravessa texto do autor. Literatura Lançamento, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 mar. 2014. Caderno 2, p.C8.

\_\_\_\_\_. Resenha de: RODRIGUES, Sérgio. Um lance de mestre. Livros. *Veja*, São Paulo, 9 abr. 2014, p.117.

\_\_\_\_\_. Resenha de: SANTOS, Roberto. Inteligente olhar de um mestre. Disponível em: <[http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_o\\_fluminense\\_19ago14.htm](http://www.cristovaotezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_o_fluminense_19ago14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2014.

\_\_\_\_\_. Resenha de: TIBURI, Marcia. O crime que não cometemos – sobre “O professor” de Cristovão Tezza. Disponível em: <[http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p\\_fic\\_o\\_professor/p\\_blog\\_marciatiburi\\_29mi14.htm](http://www.cristovao-tezza.com.br/critica/ficcao/p_fic_o_professor/p_blog_marciatiburi_29mi14.htm)>. Acesso em: 24 maio 2016.

## **Geral**

ABDALA JÚNIOR, Benjamin; PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2013.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. – 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Nova reunião: 23 livros de poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ANDRÉ, Jacques. *Vocabulário básico da psicanálise*. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.

ARISTÓTELES. *Arte retórica e Arte poética*. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior, tradução Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Ediouro, 2001.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ASSIS, Machado de. “A igreja do diabo”. In: *Contos consagrados*. Biografia M. Cavalcanti Proença; introdução Ivan Cavalcanti Proença. 25ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. (Coleção Prestígio)

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário analógico da língua portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 2ª ed. atualizada e revista. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Problems of Dostoevsky's poetics*. Edited and Translated by Caryl Emerson, Introduction Wayne C. Booth. Second Printing. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985. (Theory and history of literature; v. 8)

\_\_\_\_\_. *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist; translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1988. (University of Texas Press Slavic Series, nº I)

\_\_\_\_\_. O autor e a personagem na atividade estética. In: \_\_\_\_\_. *Estética da criação verbal*. Prefácio à edição francesa Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 3-192.

\_\_\_\_\_. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 8ª ed. São Paulo: Hucitec, 2013. (Linguagem e Cultura, 12)

\_\_\_\_\_. Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica). In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. – 7ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. Funções do trapaceiro, do bufão e do bobo no romance. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini... [et al]. – 7ª ed. – São Paulo: Hucitec, 2014.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a.

\_\_\_\_\_. *Teoria do romance I: A estilística*. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. São Paulo: Editora 34, 2015b.

BANDEIRA, Manuel. *Manuel Bandeira: poesia completa e prosa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

\_\_\_\_\_. *50 poemas escolhidos pelo autor*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Edições Paulinas, 1989

BRAIT, Beth. *A personagem*. 7ª ed., 4ª impr. São Paulo: Ática, 2004.

\_\_\_\_\_. BRAIT, Beth. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. – 4ª ed. – Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Bakhtin, dialogismo e polifonia*. – 1ª ed., 2ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2013a.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: conceitos-chave*. – 5ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2013b.

\_\_\_\_\_. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. – 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2014.

\_\_\_\_\_.; MAGALHÃES, Anderson Salvaterra (Orgs.). *Dialogismo: teoria e(m) prática*. São Paulo: Terracota, 2014.

\_\_\_\_\_. *Literatura e outras linguagens*. 1ª ed., 2ª reimpr. São Paulo: Contexto, 2015.

CALDER, Liz; MOURA, Flávio (Orgs.). *Ten/Dez*. Texto bilingue, ilustração Jeff Fisher. São Paulo: Associação Casa Azul; Brasília: Ministério da Cultura, 2012.

CAMARGO, Suzana. *Macunaíma – ruptura e tradição*. São Paulo: Massao Ono/João Farkas, 1977.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe: marginalia fáustica: (leitura do poema, acompanhada da transcrição em português das duas cenas finais da segunda parte)*. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Coleção signos)

CAMUS, Albert. *A queda*. 13ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CIORAN, Emil. *O livro das ilusões*. Tradução José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DAHLET, Véronique. *As (man)obras da pontuação: usos e significações*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da rosa*. Tradução Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ELIADE, Mircea. *Mefistofeles y el androgino*. Traducción de Fabian Garcia-Prieto. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

\_\_\_\_\_. *Mito e realidade*. Tradução Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Coleção Debates: 52 /Dirigida por J. Guinsburg)

ELIOT, Thomas Stearns. *The waste land and other poems*. London: Faber and Faber, 1952.

ELIOT, Thomas Sterns. *Poesia*. Tradução Ivan Junqueira; apresentação Affonso Romano de Sant'Anna. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de (Orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. – 4ª ed. – Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

\_\_\_\_\_. *Linguagem & diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola, 2009.

\_\_\_\_\_. *História sociopolítica da língua portuguesa*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016.

FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Fausto no horizonte (Razões míticas, texto oral, edições populares)*. São Paulo: EDUC/HUCITEC, 1995.

FIORIN, José Luiz. *Figuras de retórica*. São Paulo: Contexto, 2014.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_. *História de uma neurose infantil: ("O homem dos lobos")*: além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.

\_\_\_\_\_. A negação (1925). In: \_\_\_\_\_. *O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011a.

\_\_\_\_\_. Uma neurose do século XVII envolvendo o demônio (1923). In: \_\_\_\_\_. *Psicologia das massas e análise do eu e outros textos (1920-1923)*. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011b.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: poema dramático. Tradução Antonio Feliciano de Castilho. São Paulo: Livraria Teixeira, s. d.

\_\_\_\_\_. *Fausto: uma tragédia – Primeira parte*. Tradução do original alemão Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas Marcus Vinicius Mazzari; ilustração Eugène Delacroix. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

\_\_\_\_\_. *Fausto: uma tragédia – Segunda parte*. Tradução do original alemão Jenny Klabin Segall; apresentação, comentários e notas Marcus Vinicius Mazzari; ilustração Max Bechmann. São Paulo: Editora 34, 2007.

GONÇALVES, José Eduardo (Org.). *Ofício da palavra*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

GOLGHER, Isaías. *O universo físico e humano de Albert Einstein*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

HEISE, Eloá; RÖHL, Ruth. *História da literatura alemã*. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, Laura P. Zuntini de (Org.). *A literatura da virada do século: fim da utopia?* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2001.

HERCULANO, Alexandre. *A dama pé-de-cabra*. Prefácio Agustina Bessa-Luís. Lisboa: Edições Rolim, 1986.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª ed. totalmente revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento de cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985. (Arte e Comunicação, 46)

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Prefácio Izidoro Blikstein, tradução Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 16ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. 4ª ed. atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KOTHE, Flávio. Paródia & Cia. In: *Sobre a paródia*. Rio de Janeiro: Revista Tempo Brasileiro 62, Julho-Setembro de 1980.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 1: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira Betty Milan. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LEITE, Lucimara. *Christine de Pizan: uma resistência*. Lisboa: Chiado, 2015.

LEITE, Marcio Peter de Souza. *O Deus odioso: psicanálise e representação do mal; CAZOTTE: O diabo amoroso*. São Paulo: Escuta, 1991.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

MACHADO FILHO, Américo Venâncio Lopes. *Dicionário etimológico do português arcaico*. Salvador, BA: EDUFBA, 2013.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: FAPESP, 1995.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Contém poesias de Mallarmé, com texto em francês, traduções e estudos críticos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1974.

MANN, Klaus. *Mefisto*. Prólogo Juan Villoro; traducción de Araceli Castro Martínez. Random House Mondadori: Edición en formato digital: septiembre de 2013.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Lerverkün narrada por um amigo*. Tradução Herbert Caro; posfácio Jorge de Almeida. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Dr. Fausto*. Tradução A. de Oliveira Cabral; introdução Dirceu Villa. São Paulo: Hedra, 2011.

MELO NETO, João Cabral. *Morte e vida severina e outros poemas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

MORAES, Vinicius de. *Obra poética*. Organização Afrânio Coutinho com assistência do autor. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1968.

MORAES, Vinicius. *Livro de sonetos*. Prefácio de Otto Lara Resende. 14ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

NUNES, José Joaquim. *Crestomatia arcaica: excertos da literatura portuguesa desde o que mais antigo se conhece até ao século XVI*. 6ª ed. Lisboa: Livraria Clássica, 1967.

PERROTTA, Isabella. *Tipos e grafias*. Rio de Janeiro: Viana e Mosley, 2005.

PESSOA, Fernando. *Fausto tragédia subjetiva: (fragmentos)*. Estabelecimento do texto, ordenação, nota à edição e notas Teresa Sobral Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

\_\_\_\_\_. “Primeiro Fausto”. In: *Obra completa*. 3ª ed., 17ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante – cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Tradução Lílian do Valle. 3ª ed. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2015.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre, RS: Dublinense, 2013.

REIMÃO, Sandra Lúcia. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUDINESCO, Elizabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução Vera Ribeiro, Lucy Magalhães; supervisão da edição brasileira Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. 17ª ed., corrigida e actualizada. Portugal: Porto Editora, 2010.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. Organização Charles Bally e Albert Sechehaye; colaboração Albert Riedlinger; prefácio à edição brasileira Isaac Nicolau Salum; tradução Antonio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

SAXÓNIA, Ludolfo de. *Vita Christi – I*. Edição José Barbosa Machado. 5ª ed. Braga: Edições Vercial, s/d. [Edição Kobo]

SCHNAIDERMAN, Bóris. *Turbilhão e semente: ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras: ensaio sobre o plágio, a psicanálise, e o pensamento*. Tradução Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

SPINA, Segismundo. *Presença da literatura portuguesa: Era Medieval*. 9ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

VALÉRY, Paul. “*Mon Faust*” (*Ébouches*). France: Gallimard, 1988.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ZIMERMANN, David. *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre, RS: Artmed, 2001.

TORRALVO, Izeti Fragata. *Sonetos de Camões: sonetos, redondilhas e gêneros maiores*. Seleção, apresentação e notas Izeti Fragata Torralvo e Carlos Cortez Minchillo; ilustrações Helio Cabral. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

## **Artigos**

BRAIT, Beth. Mikhail Bakhtin: movimento de reconstrução da história de um pensamento. In: *Revista USP*, São Paulo, nº 39, p.158-173 set./nov.1998. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2910/2671>>. Acesso em: 5 jun. 2016.

MACHADO, Irene A. A teoria do romance e a análise estético-cultural de M. Bakhtin. In: *Revista USP*, São Paulo, p. 135-142, n. 5, mar./abr. e maio 1990. Disponível em:

<<http://www.revista.usp/revusp/article/download/25539/27284>> Acesso em: 10 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. In: *Itinerários*, Araraquara, p. 33-46 n. 12, 1998. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2910/2671>. Acesso em: 09 jun. 2016.

SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas áudio visuais. In: *Revista Galáxia*, São Paulo, p. 31-50, n. 10, dez. 2005. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/download/1427/895>. Acesso em: 09 jun. 2016.

## FILMES

FAUSTO. Direção de Alexander Sokurov. Produção de Andrey Sigle. Roteiro de Yuri Arabov. Interpretação de Johannes Zeiler, Anton Adasinskiy, Isolda Dychauk, Georg Friedrich. Federação Russa, 2011. 1 DVD (139 min), colorido, alemão, legendado: português.

FAUSTO: um conto alemão. Direção de F. W. Murnau. Interpretação de Emil Jannings, Gösta Ekman, Camilla Horn. Alemanha, 1926. 1 DVD (116 min), preto e branco, mudo, legendado: português, inglês, espanhol.

MEPHISTO. Direção de István Szabó. Interpretação de Klaus Maria Brandauer, Krystyna Janda, Ildikó Bánsági. Áustria, Hungria, Alemanha Ocidental, 1981. 1 DVD (135 min), colorido, alemão, legendado: português, inglês, espanhol.