

## Um erro proposital: A renovação dos gêneros na obra de Cristovão Tezza

Fabiano Guimarães Fuscaldi<sup>1</sup>

Maria Ângela de Araújo Resende<sup>2</sup>

RESUMO: Este artigo analisa a contribuição das últimas publicações ficcionais de Cristovão Tezza, especialmente a obra de contos *Beatriz*, para a discussão acerca de conceitos tradicionais da crítica literária. A partir da problematização dos gêneros literários, pretende-se verificar o processo de ficcionalização do autor no prólogo dessa obra, além da renovação dos gêneros romance, conto e prólogo na produção ficcional do escritor.

Palavras-chave: Cristovão Tezza; Gêneros literários; Autoria.

RESUMEN: Este trabajo analiza la contribución de las últimas publicaciones ficcionales de Cristovão Tezza, especialmente la obra de cuentos *Beatriz*, para la discusión respecto a conceptos tradicionales de la crítica literaria. De la problematización de los géneros literarios, se pretende verificar el proceso de ficcionalización del autor en el prólogo de esa obra, además de la renovación de los géneros novela, cuento y prólogo en la producción ficcional del escritor.

Palabras-clave: Cristovão Tezza; Géneros literarios; Autoría.

Cristovão Tezza é um escritor consagrado nacional e internacionalmente e sua obra é lembrada com frequência em discussões relacionadas a autobiografia e a metaficção em narrativas contemporâneas. Em 2012, lançou *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*, em que narra episódios importantes para sua formação acadêmica – na área de Letras – e principalmente para a produção de muitos dos seus romances. No início de sua carreira como escritor, chegou a publicar obras de teatro e um livro de contos, mas é famoso e premiado por seus romances.

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ.

<sup>2</sup> Professora do Departamento de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de São João Del-Rei, UFSJ (orientadora).

Em 2011, retorna ao gênero conto com a publicação de *Beatriz*. Talvez por isso, essa seja a primeira obra de Tezza que traz um prólogo. Numa entrevista, em 2006, perguntado do porquê de seus livros não terem prefácio, a resposta de Tezza foi: “Sou um lobo solitário. Meus livros nunca têm orelha de ninguém, é sempre a editora que prepara os textos de apresentação e na contracapa. O livro se apresenta sozinho”<sup>3</sup>. Comparadas a essa resposta, suas primeiras palavras no prólogo de *Beatriz* estão carregadas de ironia:

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

Nesse prólogo de *Beatriz* é possível reconhecer ainda traços ficcionais, como quando o autor anuncia que um de seus contos nasceu “como um espelho direto da realidade, com o impulso da brincadeira” (TEZZA, 2011, p.12), ou quando declara:

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

Sair outra pessoa do outro lado da narrativa e tentar em entrevistas dizer o que não se disse no livro parecem também justificar a presença estranha e “fora de moda” de um prólogo.

---

<sup>3</sup> TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

Compagnon afirma que o prefácio é um gênero impossível, pois o único verdadeiro prefácio seria a reescrita do livro. Antes dele, Jorge Luis Borges também dedica algumas linhas sobre o assunto:

que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. O prólogo, na triste maioria dos casos, confina com a oratória de sobremesa ou com os panegíricos fúnebres e é pródigo em hipérboles irresponsáveis, que a leitura incrédula aceita como convenções do gênero (...) O prólogo, quando os astros são favoráveis, não é uma forma subalterna do brinde; é uma espécie lateral da crítica (BORGES, 2001b, p. 12).

O prólogo de Tezza usa a forma subalterna de um brinde, que parece querer reescrever o livro ou justificar a aventura num gênero novo, mas vai além. Não em direção a uma espécie lateral de crítica, mas como uma peça do jogo ficcional que envolve as narrativas da obra. Uma das explicações do autor é particularmente interessante por seu caráter irônico:

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

Carregados de ironia, os comentários sobre os pormenores que envolvem a criação da obra desconstruem a ideia tradicional de prefácio e o constituem de contornos próximos àqueles das narrativas que o sucedem. Esse texto, não sendo pura ficção – tal qual os contos

da obra – não é também mera teorização, como um diálogo absolutamente imparcial, franco e direto com o leitor. Nele, o nome Cristovão Tezza pode ser lido como o de uma figura inventada pelo próprio autor, assim como o são os narradores e personagens de suas prosas, que analisa a própria obra de forma lúdica.

Não se pode confiar na leitura proposta pelo autor (qualquer autor) para sua obra; suas declarações, intencionalmente ou não, expressam o ponto de vista de alguém que está envolvido com o processo de criação, que, por sua vez, diz respeito ao plano subjetivo. Em Tezza, esse plano parece ainda mais denso, uma vez que o autor explora, ironicamente, a proximidade de dados biográficos com os personagens de suas obras. Sua obra intimista, repleta de personagens que são, segundo afirma em *O espírito da prosa*, seus duplos, apresenta ainda outro nível em que o autor se desdobra, outra camada a compor um intrincado labirinto que faz com que a identidade seja relativizada, falseada, ficcionalizada. Desse modo, é importante lembrar a ressalva de Antonio Candido para o caso dessa voz na escrita de Cristovão Tezza:

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

Se prólogos estão fora de moda, um que designa uma função dentro do universo ficcional é certamente uma novidade. A consciência do autor em criar essa confusão permite-lhe rir do desafio que lança ao leitor e o uso da ironia ressalta esse desafio e aumenta-lhe o riso, semelhante à nota de Ricardo Piglia em que abre aspas a um comentário de Renzi sobre a obra de Macedonio Fernández:

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

Ao se referir ao conto, Julio Cortázar lembra que esse gênero textual fica sempre restrito à sua exigência estrutural, enquanto o romance é “poliédrico” e “amorfo” (CORTÁZAR, 1974, p. 68). Pensando nessa direção, o que dizer dessa obra de Tezza? A metáfora da formiga, do mesmo Cortázar, é esclarecedora para muitos casos: o conto, para mostrar-nos uma formiga, isola-a, levanta-a de seu formigueiro. Já o romance dá-nos a formiga e o formigueiro, o homem em sua cidade, a ação e suas últimas consequências. Mas o próprio Cortázar reconhece a dificuldade acerca desse tema, ao lembrar que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, é chamado de “nouvelle, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 1974, p. 151) e, ainda, que existe, nos países anglo-saxões, a denominação *long short story*, o que já é bastante para problematizar somente a noção de conto.

Nádia Gotlib (1985) lembra um prefácio de Poe à reedição de *Twice-told tales*, em que o autor valoriza a unidade de efeito do conto, ao qual seria imprescindível a leitura de “uma só assentada”, já que se for longo (ou também breve) demais, a excitação ou o efeito ficará diluído. No caso, então, de uma obra – *Beatriz* – com várias histórias envolvendo os mesmos personagens e ligadas, por sua vez, a outra – *Um erro emocional* (2010) –, um romance também com os mesmos personagens, seria possível dizer que ambas sinalizam para a falência do gênero? Seriam elas romances limiares, desmontados, “invertebrados”, um erro? De acordo com Gotlib, os desdobramentos de teorias sobre o conto coincidem com as noites que se sucedem para adiar a morte de sua tradicional protagonista, Sheherazade:

o que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma

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

Cortázar lembra ainda a metáfora que ouviu sobre a diferença entre romance e conto a partir do boxe: “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock out*”; e também o paralelo entre a fotografia e o filme, para se entender os limites entre o conto e o romance, respectivamente. O escritor, contudo, não se conforma em concluir o tortuoso assunto num curto paralelo. Muitos dirão até que há romances, como há boas lutas de boxe, em que o nocaute acontece, ainda que no décimo quinto *round*; e que, da mesma forma, há lutas, como há contos, em que a queda que põe fim ao “combate” não ocorre nos primeiros assaltos.

Cristovão Tezza, em prólogo à sua obra de contos *Beatriz*, orienta-se pelo número de páginas ao chamar *Um erro emocional* de romance e afirma que teria sido “originalmente projetado como um conto de dez ou quinze páginas, mas os dois personagens já transbordavam a história curta, e segui enfim minha fiel vocação das duzentas páginas” (TEZZA, 2011, p. 14-15). Nessas duzentas páginas, porém, o diálogo entre os únicos dois personagens em cena não acontece e as lacunas que deixam no discurso são preenchidas pelo narrador. Este invade o pensamento de Donetti e Beatriz e narra o que ficou por dizer, que se mostra absolutamente desconexo em relação ao pouco (e vago) daquilo que é dito e aos gestos desencontrados dos personagens.

Esse ponto de vista aparecia já em 2006, numa resenha de Tezza para a *Folha de São Paulo* sobre obra de Rubens Figueiredo, que associa a ideia de conto a uma “corrida contra o

tempo’, como o definia Cortázar”<sup>4</sup>. É também Cortázar quem afirma, a partir de Horacio Quiroga, que “para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens” (CORTÁZAR *apud* GOTLIB, 1985, p. 70). Particularmente em *Beatriz* e *Um erro emocional*, Tezza cria um ambiente que envolve um personagem escritor, que poderia ter sido e até se parece muito com ele mesmo. O prólogo de *Beatriz* traz o seguinte comentário sobre o conto “A palestra”:

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

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

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

A ironia que não se deixa perceber é desgraça, afinal, para quem? De que escritor se fala quando a palavra “escritor” aparece num prólogo? O autor do livro e do próprio prólogo, Cristovão Tezza, que envolve de ironia o diálogo repleto de lugares-comuns de seus personagens? Ou o escritor Paulo Donetti, personagem escritor, que ironicamente, cria lugares-comuns no diálogo que tem com Beatriz? Quem não percebe, então, a ironia é o leitor de Tezza ou a interlocutora de Donetti? Essa narrativa, que – a despeito da escolha do próprio autor – ultrapassa os limites físicos do gênero conto ao se preencher de silêncios, motivações

---

<sup>4</sup> TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.

secretas e, principalmente, biografia, parece enredar o leitor em um labirinto de expressões dúbias, com a força antagônica e traiçoeira da ironia e também duvidar de si mesma, ao confundir os limites entre o espaço do autor e o espaço dos personagens.

Antonio Candido (1992) considera o personagem, portanto o texto narrativo, essencialmente paradoxal: um “ser fictício”; alguém que traz em si a ambiguidade de realidade (ser) e fantasia (fictício). Se uma escrita ficcional que traz de forma recorrente a figura de um escritor – espécie de “duplo” (como nomeia Tezza ainda no prefácio aos contos de *Beatriz*), ainda que distante, “tematicamente próximo da biografia” – não permite a associação fácil e inocente entre personagem e autor, tampouco se pode ler um prefácio do mesmo autor como quem encontrasse ali uma teorização fria, com respostas definitivas às questões de uma escrita decifrada em poucas linhas que trazem a verdade da criação ficcional.

O prólogo de Tezza é e não é essa teorização: reflete sobre o jogo da criação, mas é, também, uma peça desse jogo. Nesse caso, como também n’*O espírito da prosa*, vale a afirmação de Davi Arrigucci Jr. sobre a obra *Valise de cronópio*, do ficcionista e crítico Julio Cortázar:

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

Não há como aceitar, passivamente, que o autor da ficção, no prólogo, se ausenta ou, pelo menos, se afasta ao falar do próprio texto. Compagnon lembra que o prefácio não se dirige a um leitor inocente. Intercedendo pelo título, ele antecipa o livro e é uma carta destinada a um leitor que já leu o livro: “escrevo-o para alguém que já me leu atentamente” (COMPAGNON, 1996, p.86). Assim, trata-se de um gênero ambíguo escrito no condicional –

“curioso acréscimo que precede!” – e que confunde a origem e o começo. O prefácio de Tezza não se limita a um mortuário, como, a partir de Descartes e Voltaire, afirma Compagnon, uma petrificação do sujeito da escrita que entrega seu livro ao público. Tezza usa um gênero “fora de moda”, mas renova suas características, pois, mais do que meramente apresentar o livro que já está pronto, seu prólogo irônico se incorpora da ficção de suas narrativas. Se qualquer declaração de qualquer autor não deve ser lida de forma inocente, o prólogo de Tezza assume-se parte da ficção de traços biográficos por ele criada, não apenas nos contos, mas no romance a estes relacionados e no ensaio autobiográfico, em que o autor aparece ficcionalizado. Bakhtin – mestre de Tezza, como aparece declarado em *O espírito da prosa* – já afirmava que a plenitude dos gêneros está justamente na renovação que os textos lhe provocam ao longo do tempo, assim, “quanto mais pleno for o acesso do artista a todas essas variações, tanto mais rico e flexível será o domínio que ele manterá sobre a linguagem de um dado gênero” (BAKHTIN *In*: DOSTOIÉVSKI, 2012, p. 76).

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

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

Polo reiterava o mau humor do soberano.

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

As luzes fracas e distantes são lampejos de felicidade daquilo que a vida não foi, uma fuga ao presente, não coincidentemente narrada, no texto de Calvino, por um estrangeiro. Esse

trecho aponta a narrativa – daí: a criação, a ficção, a mentira – como caminho para a busca da verdade e vai ao encontro do desfecho de Agamben ao ensaio “O que é o contemporâneo?”:

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

Ser contemporâneo é não pertencer propriamente a seu tempo, pelo menos não passivamente. É como alguém que cruza um limite, uma fronteira: o estrangeiro.

Os contos de *Beatriz*, cujas narrativas apresentam cenas anteriores ao que está narrado em *Um erro emocional*, não revelam o bastante sobre os personagens para sugerir um desfecho. Esse romance tampouco aponta para um fim da história entre Donetti e Beatriz. E as duas obras juntas são fragmentos de uma mesma história a ser composta pelo leitor, como um quebra-cabeça cujas peças não possuem limites muito claros para o encaixe ou para a definição de um plano inteiro.

Em sua construção literária, Tezza mistura romance e conto, autobiografia e ficção, de modo que a própria figura do autor é relativizada. Sobre a autobiografia de Kipling, Borges escreveu:

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

O que poderia ser uma estreia equivocada, uma errância na escrita de contos torna-se, então, uma manifestação típica do gênero. E, então, o que se vê é a evolução histórica do gênero conto a partir de variações promovidas em seus elementos tradicionais. *Beatriz* é uma reunião de sete narrativas curtas, todas envolvendo – ora em separado, ora juntos – os mesmos dois personagens. Se todas elas compõem o passado dos personagens de *Um erro emocional*, evidentemente – por mais que sejam relatos de episódios sem uma sequência definitivamente linear –, não são independentes. Desse ponto de vista, é possível também afirmar que *Beatriz* é um romance. Certamente não como a tradição da crítica literária aponta, mas uma obra de contos que giram sempre em torno dos mesmos personagens também não pode ser assim chamada de acordo com os moldes tradicionais.

Em paralelo com a questão dos gêneros, a obra de Tezza alterna realidade e ficção, seja nos contos e romances, seja no prólogo ou na autobiografia literária: *O espírito da prosa*. Segundo Costa Lima, há uma classe discursiva do ficcional:

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

Nesse sentido, a contribuição de Tezza para a leitura de sua obra, suas obras (uma vez que o prólogo se refere a outras de suas produções), é valiosa, principalmente se se lhe reconhece uma teoria dentro do universo da ficção, numa rede de caminhos que se bifurcam e tecem novos entrecruzamentos para além do convencional espaço ficcional. Mesmo seus personagens participam da discussão e, com isso, estendem a rede em novas tramas possíveis,

como Donetti em “Beatriz e o escritor”: “o leitor é crédulo – acredita no que está escrito e nos que escrevem. Os que escrevem têm ‘o dom’. É aí que fazemos a festa” (TEZZA, 2011, p. 17-18). Piglia lembra que a tensão entre realidade e ficção é clássica no gênero romance e afirma que Roger Chartier definiu o grande modelo do leitor de ficções, como “não mais aquele que lê para decifrar, como Dupin, não mais aquele que desconfia do sentido dos signos, mas aquele que confia e aquele que lê para crer” (PIGLIA, 2006, p. 142-143).

O texto crítico de Cristovão Tezza – tanto em *O espírito da prosa* quanto no prólogo a *Beatriz* –, mais que secreto, é um espelho mágico a refletir um duplo distorcido e falseado, uma imagem fictícia, prolongamento da ficção elaborada em suas narrativas e, por mais que se componha de traços da realidade, é apenas virtual, oblíqua e jamais se confunde com ela, como um retrato para o qual se faz uma pose; o autor faz uso de uma máscara. De um lado, os contos de *Beatriz* são episódios a compor um mesmo enredo mais longo, do qual a narrativa de *Um erro emocional* é também um episódio. De outro, esta, por sua vez, é um romance falhado. Essas duas obras, juntamente com a autobiografia literária de Tezza, apontam para a renovação dos gêneros em prosa, pois, em sua construção, errar é proposital, perder o rumo é o enredo, no amor como na escrita, na realidade como na ficção.

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. 3. ed. Chapecó: Argos, 2010.

BORGES, Jorge Luis. Kipling e sua autobiografia. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas IV*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001a, p. 309-315.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos com um prólogo de prólogos*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas IV*. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001b, p. 9-184.

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

CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- COSTA LIMA, Luiz. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. Sobre Bobók. In: DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Bobók*. São Paulo: 34, 2012, p. 69-85.
- GOTLIB, Nádia Batella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- TEZZA, Cristovão. *Beatriz*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- TEZZA, Cristovão. Horizonte de chão e paredes. *Folha de São Paulo*, Mais!, São Paulo, 14 mai. 2006. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.
- TEZZA, Cristovão. *O espírito da prosa: uma autobiografia literária*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- TEZZA, Cristovão. O romancista do Paraná. *Revista Entrelinha*. Curitiba, abr. 2006. Entrevista concedida a Rafael Urban. Disponível em: <<http://cristovaotezza.com.br>>.
- TEZZA, Cristovão. *Um erro emocional*. Rio de Janeiro: Record, 2010.