

O PROFESSOR, DE CRISTOVÃO TEZZA, NO CAMPO DO SÉRIO-CÔMICO

Maria Aparecida Fernandes*

Resumo: O objetivo deste trabalho é examinar as 14 categorias bakhtinianas que caracterizam a sátira menipeia, aplicando-as ao estudo da obra *O professor*, de Cristovão Tezza, o que torna possível incluir esse romance no campo do sério-cômico.

Palavras-chave: Cristovão Tezza. *O professor*. Sério-cômico.

■ **M**ikhail Bakhtin (1895-1975) afirma, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, que “o problema da *carnevalização da literatura* é uma das importantíssimas questões de *poética histórica*, [e] predominantemente de *poética dos gêneros*” (BAKHTIN, 2015, p. 122, grifo nosso). Assim, para compor as linhas mestras de sua poética (em seu cerne, de base filosófica), o pensador empreende um retorno ao passado histórico para rastrear as origens e os desdobramentos 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, grifo nosso).

* Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, Brasil. E-mail: cicfernandes2012@gmail.com

No entanto, Bakhtin (2015, p. 121, grifo nosso) 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.

O conjunto dos gêneros que formam o campo do sério-cômico está intimamente relacionado em variados graus com o que o pensador russo denomina *folclore carnavalesco*, o que pressupõe uma visão carnavalesco-filosófica de mundo, que tudo toca com sua “alegre relatividade”. Para Bakhtin (2015, p. 122, grifo nosso):

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.

Segundo Bakhtin, são três 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 romanescos, para Bakhtin (2015, p. 124), 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.

[...]

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. 128) relata que a *sátira menipeia*, que “deve a sua denominação ao filósofo do século II a.C. Menipo de Gádara¹”, é possivelmente anterior a esse filósofo, sugerindo que “talvez o seu primeiro representante tenha sido Antístenes², discípulo de Sócrates e um dos autores dos ‘diálogos socráticos’”. 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

1 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).

2 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).

rusa 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 carnavalesco, 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, grifo nosso).

Assim, Bakhtin destaca o conceito de *carnavalização* na contemporaneidade, apontando para o relevante lugar social que os gêneros carnavalescos ocuparam na origem da civilização ocidental e sua considerável contribuição para a produção artístico-literária posterior. A carnavalesco é, portanto, 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 bem e o mal), permeia e mobiliza todas as relações sociais do humano – sempre revelando a mutabilidade das circunstâncias do mundo e da vida.

Como fora do laço social o humano não existe enquanto tal, essa interação cumpre um papel prioritariamente humanizador, papel que se faz por meio da linguagem, substância viva das relações sociais, terreno movediço no qual o heterogêneo carnavalesco se constitui como unidade orgânica e fonte de todos os acordos e desacordos – é pela linguagem que nos entendemos e nos desentendemos, nos amamos e nos odiamos, nos identificamos e nos diferenciamos.

Como afirma Beth Brait (2007, p. 63, grifo nosso):

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.

Nas palavras de Cristovão Tezza (2007, p. 234), a concepção de linguagem em Bakhtin, “que pressupõe também uma concepção de homem e de mundo” e que é “embasada em uma teoria do conhecimento” (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 (TEZZA, 2007, p. 233, grifo nosso).

Tezza (2007, p. 239, grifo nosso) 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.

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*. Porém, antes, torna-se necessário enfatizar uma observação. Como escreve Tezza (2007, p. 241, grifo nosso):

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.

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

Deve-se ainda frisar que essas categorias não são estanques, pois suas especificidades têm livre trânsito e mesclam-se entre si, apresentando-se em maior ou menor grau, com maior ou menor intensidade. Assim, em uma dada categoria há elementos mais destacados, mas nela se encontram também traços mais ou menos fortes de outras categorias. Não há, portanto, para Bakhtin, a noção de uma categoria completamente *pura*.

Iniciaremos pela apresentação dos elementos cômicos, a *primeira característica* apontada por Bakhtin. A presença do cômico na *sátira menipeia* varia bastante, dada a maleabilidade do gênero. No romance de Tezza, o efeito cômico se apresenta, por exemplo, nas brincadeiras sexuais, nas alusões ao baixo corporal e nos recursos retóricos.

Na passagem a seguir encontra-se um contexto de riso intenso na fala de Therêze, a orientanda francesa do Prof. Heliseu:

[...] esses brasileiros coçando o saco nos cafés são engraçados, uma vez Therêze 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, 2014, p. 207, grifos do autor).

Em *O professor*, também chama a atenção o uso bastante frequente de um riso literalmente representado por “ehh”, que assume a forma, pode-se dizer, de um riso polivalente, uma quase onomatopeia com variáveis tons crítico-irônicos de humor. Para Bakhtin (2015, p. 145, grifo nosso):

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.

O Prof. Heliseu, o narrador-protagonista, entre mudanças e crises, vai desafiando o seu riso “eheh”, ora agudo, ora áspero, ora cáustico, ora satânico, ao longo da narrativa, espalhando ressonâncias que, com grande frequência, ocorrem no polo negativo, como nesta crítica corrosiva:

Era democracia que vocês queriam? Aí está. Eheh. 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, 2014, p. 62-63, grifo nosso).

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 (PROPP, 1992, p. 29).

Uma *segunda categoria* apontada por Bakhtin é a *invenção histórica, filosófica e temática*. 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 (2015, p. 130), é “possível que em toda a literatura universal não encontremos um gênero mais livre pela invenção e a fantasia do que a menipeia”.

No quarto capítulo da obra, o narrador em terceira pessoa relata: “[...] hoje é *segunda-feira*, tudo por fazer, o dia da homenagem”. 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, 2014, p. 49, grifo nosso).

Depois de se levantar, Heliseu está tomando o café da manhã, na referida *segunda-feira*; na mesa está “o jornal dobradinho com a notícia: *Bento 16 renuncia; novo papa deve ser escolhido até a Páscoa*” (TEZZA, 2014, p. 65), marcando um relevante fato histórico, aceito como verídico e externo à obra, pertencente à realidade contemporânea. Esse acontecimento factual recebe realce ao ser mencionado em vários outros pontos da obra.

Ao examinarmos mais detidamente o romance, um detalhe da arquitetura temporal chama a atenção: uma data. Isso porque, de modo geral, toda a narrativa 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, 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*. Isso 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, é o jornal de 12 de fevereiro de 2013, uma *terça-feira*, quando as manchetes dos matutinos noticiaram o fato. Portanto, essa 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 Joseph Ratzinger.

A verificação dessas datas trouxe à tona a seguinte questão: em geral, as universidades no Brasil entram em recesso acadêmico durante o Carnaval. Por que o *autor criador* teria escolhido 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 tem importância central na arquitetura do romance.

Com a constatação dessa incongruência – uma relevante homenagem marcada para uma data inverossímil –, uma questão de peso se anuncia, pois traz como consequência a percepção de que os dois narradores, tanto o em primeira pessoa quanto o em terceira pessoa, não são confiáveis. Perdem, assim, suas coroas e são, portanto, destronados. Suas vozes são desacreditadas e toda a narrativa se esfuma na relatividade da carnavalização romanesca.

No contexto de uma *terceira 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 que abre o romance: “Nô pode alguê seer boa testemunha d’outrê, se primeiro nô for boa testemunha de sy meesmo”³ (TEZZA, 2014, p. 5). Assim, a epígrafe pode ser elevada à tese central do romance, fazendo-se onipresente ao longo da narrativa. A voz do protagonista colocará à prova a citação colhida em um texto religioso, *Vita Christi* (século XIV), fundado em dogmas revelados, não podendo, portando, ser questionado, pois o discurso religioso, como portador de Verdade, está, *a priori*, ao resguardo de qualquer dúvida.

O romance de Tezza impõe as seguintes perguntas: Pode alguém ser boa testemunha de si mesmo? Ou pode o Prof. Heliseu ser boa testemunha de si mesmo? Sua palavra é verdadeira e confiável? Com base no pressuposto de que ser “boa testemunha de si” significa ser fidedigno em sua palavra, pode-se cogitar que a *aventura* discursiva empreendida por esse protagonista é a de investigar se a linguagem pode ser portadora de 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.

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 – no entrelaçamento dialógico das vozes dos dois narradores (o narrador em terceira pessoa e o narrador-protagonista), das vozes das outras personagens, das outras várias vozes autorais citadas no romance – uma arquitetura permeável às interrogações que a literatura se faz. Linda Hutcheon (1985, p. 93) acrescenta que “a metaficção

3 “Não pode alguém ser boa testemunha de outrem, se primeiro não for, de si mesmo, boa testemunha” (TEZZA, 2014, p. 5, atualização nossa).

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”, e define a metaficção muito acertadamente como um “discurso *dentro do e acerca do discurso*”.

O psicanalista francês Jacques Lacan (1901-1981), no *Seminário 1* (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 (LACAN, 2009, p. 341, grifo nosso).

O plano simbólico, isto é, o universo das representações construído pela linguagem, no pensamento desse psicanalista, constitui o sujeito humano.

Para Lacan (2009, p. 341), “A verdade está fora dos signos, [está] alhures”. Pode-se complementar afirmando que a *verdade*, sempre parcial, relativa e oscilante, encontra-se no sujeito que fala, que em circularidade determina e é determinado pela linguagem. Corroborando a impossibilidade de uma linguagem sem fissuras e de plena transparência, Lacan (2009, p. 342) 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.

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 do 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 artifícios da ficção que mimetizam a realidade do mundo e da vida, seja recoberta pela incerteza, pela imprecisão, pelo engano tragicômico.

Uma *quarta característica* da *sátira menipeia* é o 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).

O fantástico, em *O professor*, toma inicialmente a forma de uma figura obscura: “o inimigo” – um *perseguidor* de fisionomia sinistra presente logo no início do romance.

Acordou de um sono difícil: sobre algo que parecia um leito, estava abraçado ao inimigo, que tentava aproximar os lábios dos seus. [...] O inimigo: sim ele imaginava que teve um, durante a vida inteira, e agora ele vinha assombrar até seus sonhos, com a sua proximidade pegajosa (TEZZA, 2014, p. 7).

Esse *inimigo* projeta-se e movimenta-se obliquamente sobre as outras personagens do romance, podendo ser compreendido como uma personagem com traços *místico-religiosos*, habitante nebuloso do mundo subjetivo de Heliseu – uma personagem diabólica que pode ser tomada como a face noturna do protagonista, uma representação interiorizada do mal.

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 moderno à deriva – o Prof. 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 respostas.

No romance, o *extraordinário* também 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”. Ele representa um pesquisador de raciocínio agudo e grande poder dedutivo em busca das verdadeiras motivações de uma morte: a de Mônica, esposa do Prof. Heliseu. Teria essa morte sido um acidente fatal ou um crime premeditado? Maigret seria, assim, um comissário que age orientado pelas luzes da razão, capaz de alcançar uma resposta definitiva sobre o fundo mistério da vida, 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, 2014, p. 43).

Caberia ainda esclarecer 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 seria a representação camuflada de pulsões irracionais incontroláveis; enquanto o segundo seria a representação de uma razão ordenadora e iluminista.

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

Essa 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.), por meio da *maieutica*, 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.

Contrário à razão, que visa erigir verdades sólidas, o *paradoxo* – “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) – é um exemplo do *pensar carnava-*

lizado. Heliseu, na passagem a seguir, medita sobre o *paradoxo* da Flecha de Zenão⁴ (séc. V a.C.):

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 (TEZZA, 2014, 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 posições ideológicas de interlocutores 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 relevantes questões éticas e estéticas acerca da vida, o que Bakhtin denomina “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, 2014, p. 60), ou seja, a verdade – tanto do outro quanto a de si mesmo – é inatingível.

Em uma *sexta categoria*, Bakhtin (2015, p. 132) considera o “universalismo filosófico da *menipeia*” 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* extraconjugal: “Uma sensação juvenil de *vita nuova*, mas concreta – minha Beatriz caiu do Céu e tornou-se inteira Terra” (TEZZA, 2014, p. 184). Tem-se aqui 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 entreouvi 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, 2014, p. 112),

em outra referência à *Divina Comédia*.

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 ou com outros homens ou seres, às portas do Céu ou às portas do Inferno, isto é, diante da morte. Ocorre, na obra em estudo, que a própria homenagem que vai receber parece se configurar como um portal a ser transposto, uma soleira que o protagonista deverá necessariamente cruzar, como em um “diálogo no limiar”:

4 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).

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 como-vido, 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 (TEZZA, 2014, p. 152).

O fantástico experimental, a sétima categoria 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 (BAKHTIN, 2015, p. 133, grifo nosso).

Essa 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 “empregada fiel” (TEZZA, 2014, p. 39) e “empregada imemorial” (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, 2014, p. 40). Em um momento está incorporada, e no “momento seguinte, Dona Diva desapareceu” (p. 73); algumas vezes assoma “imóvel no umbral do corredor” (p. 72); em outras, mostra-se engrandecida como uma sólida “estátua da Ilha da Páscoa” (p. 189). Em outra metáfora, “dona Diva, [é como] um ícone sombrio” (p. 72, grifo nosso), que “nascida Divina”, se apresenta sincreticamente como um “indecifrável busto índio-negro-mulato-branco” (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” (p. 54). Dona Diva é como uma *efígie* que assombra e 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 (TEZZA, 2014, p. 41-42, grifo nosso).

Na oitava categoria bakhtiniana são levados em consideração os estados

[...] psicológico-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (“temática maníaca”), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura (BAKHTIN, 2015, p. 133).

Segundo Bakhtin (2015, p. 133):

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.

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. Sonho que 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, 2014, p. 7, grifo nosso).

Na composição do romance, esse sonho 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, 2014, 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, 2014, p. 111).

Essas sucessivas “quedas” se fazem entretecidas a um renitente tema filológico: os “pitorescos casos de queda das consoantes intervocálicas” (TEZZA, 2014, p. 39). Há nesse motivo a sugestão de que a “queda” assinalaria um ponto de inflexão, um “ponto de não retorno” (TEZZA, 2014, p. 167), momento crítico e sem volta.

A *nona categoria* se apresenta com a “cena de escândalo” e com o uso da “palavra imprópria”, como infrações às regras do bom-tom. Para Bakhtin (2015, p. 134):

[...] 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.

A “palavra inoportuna”, 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 de “palavra imprópria” retirado de *O professor*:

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, 2014, p. 178).

O oxímoro, na *décima categoria*, 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).

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

O social em cena, com suas utopias e distopias, caracteriza a *décima primeira categoria*. “A *menipeia*”, como escreve Bakhtin (2015, p. 134), “incorpora frequentemente elementos da utopia social, que são introduzidos em forma de sonhos ou viagens a países misteriosos”. No caso da prosa romanesca em estudo, a viagem que propicia a abordagem de elementos sociais distópicos é a que se dá ao século XIV português, abordando um fato histórico ocorrido durante o reinado de D. Pedro I (1357-1367) e 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 movida por D. Pedro I (1320-1367), ao assumir o trono de Portugal, em 1357, 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 queimados.

Quando de seu 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 chegaram e uirom de que guisa o aguardauom e souberom da prisom dos outros, ficaram muj espântados 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 lugar morto⁵ (TEZZA, 2014, p. 123).

A *Chronica de Dom Pedro*, um registro histórico com 44 capítulos, incorporou muitos dos aspectos lendários e das tramas políticas que cercaram o romance entre D. Pedro e Inês de Castro. 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”⁶. Na época do exame, o professor temeu: “E se percebessem nessa escolha uma alusão aos mortos e desaparecidos

5 “Quando chegaram, viram como o aguardavam. Souberam da prisão dos outros e ficaram com muito medo. Logo pensaram que ele [Diogo Lopes] havia fugido. E, quando por ele perguntaram, 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, 2014, p. 123, tradução nossa).

6 “Como Diego Lopez Pacheco escapou de ser preso e os outros foram entregues e, em seguida, mortos cruelmente” (atualização nossa). Disponível em: <http://pt.m.wikipedia.org/wiki/Cronica_de_D._Pedro>. Acesso em: 20 fev. 2017.

da ditadura, um gesto simbólico de contestação política? – minha alma gelou” (TEZZA, 2014, p. 123).

Conforme escreve Bakhtin (2015, p. 135), 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,

essa é a *décima segunda categoria* bakhtiniana da *sátira menipeia*. Os gêneros intercalados, ou gêneros acessórios, segundo Bakhtin (2015, p. 135), “são apresentados em diferentes distâncias em relação à última posição do autor, ou seja, com grau variado de paródia e objetivação”.

Nessa característica, serão abordadas, representando o gênero prosa, uma referência feita a Duarte Nunes de Leão (1530?-1608) e, no gênero poesia, uma menção a T. S. Eliot (1888-1965).

Duarte Nunes de Leão foi jurista, historiador, gramático e autor de numerosas obras, tanto historiográficas quanto jurídicas. Foi também autor da primeira *Orthographia da língua portuguesa* (1576), como relata Heliseu no trecho a seguir, sinalizando seu zelo filológico:

[...] 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, 2014, p. 51).

No gênero poesia, *The waste land* (1922), de T. S. Eliot, recebe duas citações. Exemplificaremos com uma delas:

– 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, 2014, p. 99).

Nota-se que o fragmento – “na face devastada” – vem grifado pelo próprio autor, para reforçar a lembrança que o simples adjetivo “*devastada*” poderia suscitar no leitor, tal a magnitude do poema de Eliot. Entre as várias traduções para o título do poema, como “A terra inútil” (1956), de Paulo Mendes Campos (1922-1991), ou “A terra desolada” (s.d.), de Ivan Junqueira (1934-2014), talvez “A terra devastada” (1999), tradução portuguesa de Gualter Cunha, seja o título mais lembrado para “The Waste Land”.

A *décima terceira categoria* diz respeito ao *pluriestilismo*, ao *plurilinguismo* e à *pluralitonalidade* presentes no discurso romanesco, que, como afirma a professora e crítica Irene Machado, estão no nascedouro da paródia. O *pluriestilismo* 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 romanescas num quadro estilístico único” (MACHADO, 1995, p. 304).

Já a entoação (acento ou dicção) diz respeito, segundo Machado (1995, p. 311), 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.*

Pode-se, portanto, compreender o *acento* como uma *entoação* que “introduz significação num enunciado de uma situação particular e concreta” (MACHADO, 1995, p. 309), como um não dito que tonaliza o que é expresso no que é dito ou no que é concretamente verbalizado. A seguir, apresentamos três exemplos de como Heliseu calcula seu tom discursivo:

Eu até fui caloroso, arrancando um tom sincero de voz do fundo de tantos e tão sinceros desastres (TEZZA, 2014, p. 33, grifo nosso).

Eu posso agora baixar o tom de voz, para torná-la mais convincente (TEZZA, 2014, p. 70, grifo nosso).

[...] *eu posso até dar um tom retórico de indignação* (TEZZA, 2014, p. 85, grifo nosso).

Assim, retornando a Machado (1995, p. 313), à *palavra autoritária*, à palavra “persuasiva que se impõe para definir a atitude do indivíduo com relação ao mundo”, que é a palavra “do pai, da religião, da política, dos professores”, palavra que é de *transmissão* e não de *representação*, Bakhtin propõe a palavra aberta ao dialogismo dos discursos sociais, a palavra plurilíngue, pluriestilizada e pluritonalizada.

Sobre a última categoria da *sátira menipeia*, Bakhtin (2015, p. 135) 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.*

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” (BAKHTIN, 2015, p. 135). A seguir, um 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, [...]. 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, 2014, p. 101).

Esse trecho exemplifica a inserção de fatos da História contemporânea, ou *publicística*, como a explicitação de posições político-sociais na prosa romanesca de Tezza. Em 1983, data na qual se presume que essa discussão esteja ocorrendo, um avião civil sul-coreano, voando de Nova Iorque para o Aeroporto Internacional

de Seul, capital da República da Coreia, com 240 passageiros e 29 tripulantes, foi abatido por caças soviéticos. A alegação soviética para o ataque foi a de invasão do espaço aéreo. Seguiu-se intensa reprovação internacional e as relações entre Estados Unidos e URSS ficaram gravemente abaladas. Essa cena de polêmica ideológica em *O professor* localiza-se no contexto da Guerra Fria, período entre o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e a dissolução da União Soviética, em 1991, período caracterizado pelos conflitos de interesses entre os Estados Unidos e a então União Soviética, antagonismo que se estendia às zonas de influência desses dois polos de poder (NAPOLITANO, 2014).

Na cena, as personagens Veris, Úrsula e Heliseu tomam suas posições em diferentes ângulos ideológicos, explicitando a polarização que no Brasil se trava entre a direita e a esquerda. Veris, professor de História e 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 inocentes, “todos os mortos são águas passadas! Mas só os mortos são águas passadas!” (TEZZA, 2014, p. 102).

Assim, neste breve estudo, ao examinar as *categorias bakhtinianas* que desenhavam o campo do sério-cômico literário, observamos que o romance *O professor* se faz um legítimo representante desse campo. No gesto narrativo de Tezza, os lugares do trágico, do cômico, do épico e do lírico, como na condição existencial humana, convivem organicamente, o que nos leva a repetir as palavras de Bakhtin (2015, p. 129) citadas no início deste trabalho: “Em essência sua evolução [a da *sátira menipeia*] continua até hoje”.

O PROFESSOR [THE PROFESSOR], BY CRISTOVÃO TEZZA, IN THE COMIC AND SERIOUS FIELD

Abstract: The goal of this work is to examine the 14 categories described by Bakhtin about the Menippean satire, applying them to the study of *The Professor*, by Cristovão Tezza, showing that it is possible to include his novel within the serious and comic field.

Keywords: Cristovão Tezza. *O professor* [*The Professor*]. Serious and comic field.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução direta do russo, notas e prefácio Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- BRAIT, B. A natureza dialógica da linguagem: formas e graus de representação dessa dimensão constitutiva. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.
- ELIOT, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. London: Faber and Faber, 1952.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução Tereza Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. *Dicionário básico de filosofia*. 4. ed. atual. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

LACAN, J. *O semirário, livro I: os escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller; versão brasileira de Betty Milan. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago; São Paulo: Fapesp, 1995.

NAPOLITANO, M. *1964: história do regime militar brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

TEZZA, C. Sobre o autor e o herói – um roteiro de leitura. In: FARACO, C. A.; TEZZA, C.; CASTRO, G. (Org.). *Diálogos com Bakhtin*. 4. ed. Curitiba: Editora da UFPR, 2007.

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

Recebido em agosto de 2017.

Aprovado em abril de 2018.