

O sujeito-escritor e as transformações no campo literário: o caso Cristovão Tezza

Igor Ximenes Graciano¹

Talvez devesse dizer que havia “descoberto” a minha literatura, como quem encontra, por ventura ou sorte, uma arca enterrada que estava lá desde sempre. Na verdade, eu havia criado a minha literatura, que agora ficava decididamente em pé com a minha própria cara.

Cristovão Tezza

O escritor (d)escrito

Tratar do escritor como personagem é cada vez mais tratar do escritor – ele próprio, pessoa física – como objeto de sua (auto)figuração romanesca. As narrativas ficcionais de matiz biográfico, hoje tão frequentes, têm demandado um exercício cambiante de especulação do leitor, de modo que este é levado a ora constatar na ficção a vida factual, ora distanciar a pessoa no romance daquela que o assina. Tal ambiguidade tem inúmeras consequências, entre as quais está a questão da responsabilidade pelas proposições *no* e *do* romance. Por isso, mais que se acomodar nas interdições imanentistas à crítica biográfica, parte significativa da produção contemporânea têm apelado para o esgarçamento da fronteira entre o dentro e o fora do romance. No caso brasileiro, a autobiografia de um escritor prestigiado vem bastante a calhar na escrutinação dos bastidores da escrita, apanágio de parte significativa – para não dizer majoritária – da prosa contemporânea.

Lançado em 2012, *O espírito da prosa: uma autobiografia literária* é o típico livro de reflexão sobre o ofício de escritor publicado quando este obtém alguma consagração. São muitos os exemplos do gênero, que no caso brasileiro tem como seu título mais famoso o *Como e porque sou romancista*, de José de Alencar, escrito originalmente em 1873 e publicado nos anos 1890. Ainda que quase nunca seja declarado – até por resultar desnecessário –, esse tipo de publicação se sustenta no

¹ Doutor em estudos de literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil.
E-mail: ixgraciano@gmail.com

reconhecimento de uma trajetória bem-sucedida, afinal o interesse está em conhecer as reflexões e percalços de alguém que alcançou sucesso naquilo que se propôs fazer, e que é a motivação de parte substancial das biografias e autobiografias.

O texto de Alencar é paradigmático pela posição que o autor ocupava na altura em que o escreveu, sendo então a personalidade intelectual mais influente do Romantismo brasileiro. Em se tratando do projeto romântico, especialmente a primeira geração à qual pertenceu, é possível afirmar que foi o líder de um movimento que construiu parte significativa do imaginário acerca do Brasil logo após a independência política. A consolidação do indianismo por meio do sucesso de romances como *O guarani* e *Iracema*, juntamente com outras frentes de tematização romanesca que têm longa tradição a partir daí, como o regionalismo e o romance de recorte urbano, fizeram de Alencar o nome em torno do qual o emergente campo literário brasileiro se movimentava. Em forma de carta, *Como e porque sou romancista* torna-se, portanto, o testemunho de uma personalidade central da história da literatura brasileira. O viés autobiográfico se justifica por si só, pois “há na existência dos escritores fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual” (Alencar, 2005, p. 12).

Ao fim e ao cabo, o interesse primordial estaria em se descortinarem os entrecchos que levaram o escritor a se tornar um “grande escritor”, e como eventos e decisões de foro íntimo foram determinantes na formação da maturidade consagrada: “[E]stes fatos jornalísticos, que à própria pessoa muitas vezes passam despercebidos sob a monotonia do presente, formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos” (Alencar, 2005, p. 12). Ao comentar com seu interlocutor que escreve para contribuir em um dicionário bibliográfico de nossa “infanta literatura”, afirma um papel ambivalente, sendo um dos que a integram e, ao mesmo tempo, a configurando a partir de sua perspectiva. Ou seja, a autobiografia não se resume somente à memória de uma trajetória pessoal, mas é também peça importante de conformação de seu diálogo com a tradição e, conseqüentemente, de sua posição no campo literário. Em meio ao tom narrativo, o texto de Alencar assume em muitos momentos o tom argumentativo (ou crítico) a respeito de aspectos de sua obra.

Talvez o exemplo mais conhecido seja quando ele se esquivava da influência do romancista americano James Fenimore Cooper: “[D]isse alguém, e repete-se pôr aí de outiva que *O Guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware” (Alencar, 2005, p. 59). Seu argumento, bem ao gosto do Realismo clássico do século XIX, manifesta que não se trata de uma questão de procedimento literário, mas antes das diferenças fundamentais do objeto representado, uma vez que sua inspiração não vinha da leitura de outros escritores, mas das paisagens naturais do Brasil, portanto da “cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração” (Alencar, 2005, p. 60). A citação é por demais evidente para se reconhecer a tipicidade dos propósitos nacionalistas do autor.

Com várias obras de ficção, além de algumas de não ficção e outros gêneros esparsos publicados em mais de trinta anos de atividade literária, Cristovão Tezza é eminentemente um romancista. No momento em que surge sua autobiografia literária, está em uma posição similar à de Alencar, levando-se em conta as diferenças do campo literário nos respectivos momentos históricos e a centralidade da literatura no debate público em cada um deles. Não por acaso *O espírito da prosa* aparece cinco anos depois de seu maior sucesso como escritor, o romance *O filho eterno*, de 2007, que o tornou um dos nomes centrais da cena contemporânea brasileira, quando ganhou os principais prêmios voltados à produção literária em língua portuguesa, a exemplo do Jabuti e do Portugal Telecom. A consagração – que inclui os benefícios dos prêmios e a segurança de representar “uma marca” no mercado editorial – possibilitou uma importante guinada na vida profissional do autor, que em seguida abandonou o serviço público como professor universitário para se dedicar unicamente à escrita.

A autobiografia literária de Tezza cumpre o mesmo itinerário da de José de Alencar. Por ser uma narrativa de formação, no sentido corriqueiro de uma rememoração dos fatos vividos, seguem-se episódios da infância até a maturidade do homem e, claro, do escritor. As histórias dos anos de juventude são entrecortadas por comentários sobre leituras e preferências estéticas, de modo que aos poucos vai se esclarecendo seu lugar na tradição literária, que ele afirma estar no que

denomina genericamente de “realismo”.² Tal esclarecimento acerca de suas preferências é feito de forma combativa, isto é, contra “a legião mundial de guerrilheiros avulsos da arte (que) destrói todos os dias o romance, mal rompe a manhã” (Tezza, 2012, p. 11).

Assim, em paralelo à narrativa, o autor desenvolve a tese do “espírito da prosa”, vértice da sua formação como escritor e de seu lugar na tradição. Ao descortinar um panorama da sociedade brasileira quando começou sua vida intelectual, Tezza preocupa-se em demonstrar o sufocamento da estética realista a partir dos anos 1970, especialmente com a ascensão das teorias pós-estruturalistas:

A asfixia do espírito da prosa que se seguiu, além do desejo histórico universal de suprimir toda a diferença no mundo, que pairava soberano no tempo, usou como corda de força o relativismo pós-moderno, que nos coloca em lugar nenhum. Morto o sujeito e o sistema de valores que o deixava em pé, a prosa se esvai. Era preciso também – a palavra é engraçada – “denunciar” a mentira literária que finge ser verdade o que não é, como se o leitor fosse um eterno idiota a ser tutelado e levado pela mão por escritores que vão lhe ensinar o caminho de verdade (*veja bem, isto é só um personagem, não uma pessoa; perceba como a emoção é de papel; observe como isto não é um cachimbo*) (Tezza, 2012, p. 112).

A autobiografia literária extrapola o viés narrativo e se transforma em peça ensaística de caráter político (no que há de irremediavelmente político nos posicionamentos estéticos), quando determina seu lugar no campo literário brasileiro em posição dicotômica ao “relativismo pós-moderno”. Enquanto representante do realismo, Tezza se lança contra o relativismo – profissão de fé de narrativas ficcionais dedicadas a mostrar o caráter de artifício da produção literária – uma vez que, “nos anos 1970, um ciclo completo da literatura brasileira começava a se apagar, e [...] com ele o clássico espírito da prosa, que era o que me alimentava – a prosa (isso imagino agora) começava entre nós a ter sua data de validade vencida” (Tezza, 2012, p. 98).

² “Não era a imaginação que me movia, mas a hipnose concreta por objetos reais [...]. Daí a dizer que nesse impulso de reprodução da realidade está a gênese do que se convencionou chamar realismo é um salto delirante, mas com certeza dirá muito de mim mesmo e do que de fato me atrai até hoje: as formas da realidade e os modos de percebê-la pelos caminhos exigentes da prosa. Ou, indo um pouco além do objeto: o que num segundo momento me passou a interessar foi a investigação ficcional sobre os modos de percepção da realidade” (Tezza, 2012, p. 35-36).

Assim fecha-se um círculo perfeito: o jovem que começa a escrever (com todas as dificuldades que há nos inícios) durante o período em que afirma que o espírito da prosa começa a morrer, alcança finalmente a consagração no momento em que identifica uma retomada: “A prosa desaprendeu-se, e só trinta anos depois começaria enfim a reaprender-se, sob as coordenadas de uma novo tempo” (Tezza, 2012, p. 113).

A fidelidade à tradição realista – nunca entendida como uma escola, é bom lembrar, mas como elemento essencial do espírito da prosa em qualquer época – é “uma fidelidade à ética do realismo, à minha necessidade absoluta de um eixo de referência pelo qual eu assumo a responsabilidade” (Tezza, 2012, p. 144). Tezza não está só em sua defesa do realismo. Um crítico notável como James Wood tem no realismo a pedra de toque de sua atividade. Para Wood, o realismo não é um conjunto de convenções estilísticas – no sentido de emulação de uma escola literária historicamente demarcada – mas impulso próprio à prosa narrativa de invenção.³

Em defesa do espírito da prosa

Em resumo, a autobiografia literária de Tezza, para além da narrativa de uma trajetória pessoal, extrapola o gênero biográfico no que ele tem de personalista para se projetar como um manifesto acerca do “espírito da prosa”. Mais que isso, Tezza faz a defesa do tal espírito contra o que ele chama de sua “morte” – programada pelos pós-modernos – sem contudo deixar de sugerir, como já citado, um certo renascimento nos últimos anos (ainda que não desenvolva nada sobre esse fenômeno). Em se tratando de uma autobiografia, não admira que tal retomada esteja vinculada direta ou indiretamente a sua trajetória. Em meio à narrativa de suas histórias, ao elogio do realismo e críticas ao relativismo pós-moderno, o autor tece um conjunto de considerações acerca de outra morte, dessa vez de quem denomina “sujeito-escritor”:

O último sinal dessa esquizofrenia teórico-literária, que ao mesmo tempo teoriza e produz, transparece no movimento multiculturalista recente que, captando o fato óbvio de

³ “O realismo [...] há de ser o que devo chamar de vida animada [*lifeness*]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças à mais elevada capacidade artística. E não pode ser um gênero; pelo contrário, ele faz com que as outras formas de ficção pareçam gêneros. Pois esse tipo de realismo – vida animada – é a origem” (Wood, 2011, p. 210).

predominância histórica de personagens de uma elite branca na produção brasileira, propugna uma literatura voltada às minorias, em temas personagens, tramas, configurações morais e políticas. Uma espécie de “literatura planejada” – mais uma vez propõe-se a morte do sujeito-escriptor, que deve ser posto a serviço instrumental de uma pauta alheia (Tezza, 2008, p. 148).

O espírito da prosa morre quando morre seu agente genuíno, o sujeito-escriptor. O tom, ora alarmista, quando anuncia mortes, ora francamente moralista, pois acusa o erro dessa “literatura programada”, é bastante comum nos discursos conservadores ou reacionários (no senso estrito de quem se dedica a conservar algo que considera importante). A propósito, o cientista político Albert O. Hirschman, ao descrever a estrutura retórica dos discursos reacionários, faz uma observação pertinente sobre o termo “reação”, no sentido de não lhe atribuir um juízo de valor, como normalmente se faz, e que carrega a crença da progressão linear da história, uma vez que “o mero desenrolar do tempo traz consigo o melhoramento dos homens, de modo que qualquer volta atrás seria calamitosa” (Hirschman, 1992, p. 17). Ainda que em vários momentos explicita o caráter “progressista” de seu rechaço ao que considera inapropriado ou leviano de algum pensamento contemporâneo, Tezza não se esforça em se distanciar do sentido negativo atribuído às posturas conservadoras:

Sinto uma grande dificuldade para aceitar o alegre alargamento da relativização cultural que hoje, nas faixas estreitas que ainda mantêm contato com a memória letrada histórica, parece ser uma pedra de toque para tudo que diga respeito a valor, como se carregássemos uma culpa imemorial que deve ser purgada [...]. Talvez isso me defina como um conservador, o que não temo (Tezza, 2012, p. 147).

Apesar da franqueza e do teor polêmico de suas posições, algo fundamental está no que ele não diz, talvez por julgar desnecessário ou por decoro. Quando afirma que a relativização mata o sujeito-escriptor (e pressupondo-se que ele é um sujeito-escriptor), resta a questão: quem não seria sujeito-escriptor? Se o escritor não é “sujeito” de sua escrita, quem o seria? Levando-se em conta os argumentos de Tezza, não resta dúvida de que há uma legião de escritores assujeitados, dado que, por um lado, os sujeitos-escretores estão desaparecendo pela mão castradora do relativismo, e que, de outro, não se cessa de produzir literatura e de surgirem novos nomes a cada ano.

Outro ponto relevante de sua argumentação está na identificação do fenômeno dos escritores-professores: “Diante do que era a moda, o *mainstream*, o relevante – e, nesse panorama, crescentemente ditado pela universidade e pelo fenômeno crescente dos escritores-professores (batalhão ao qual, dez anos depois, eu entregaria as armas) –, o espírito original da prosa esfarelou-se” (Tezza, 2012, p. 144). Por aí vemos que o sujeito-escritor é aquele que não submete sua escrita a nenhuma outra pauta que não seja a da livre criação, assumindo para si a responsabilidade do que faz e jamais inscrevendo sua arte em nenhum “programa” de caráter ético ou social. O escritor-professor, no caso, está acomodado na segurança do serviço público e escreve a partir de pressupostos que legitimam sua obra e por ela são legitimados.

Com isso, constatamos o tom generalizado e incisivo das críticas de Tezza ao que ele considera as grandes correntes teóricas que circulam no ambiente universitário brasileiro e que têm determinado (quando não asfixiado) em muitos aspectos a criação literária, de que resultaria a morte do espírito da prosa. Os chamados estudos culturais talvez sejam o alvo mais evidente. No entanto, ainda que o tom alarmista das ponderações de Tezza sugira que ele esteja atuando a partir de uma posição à margem do campo literário, sabemos que a ideia em si de uma autobiografia literária aponta para o lugar central que o autor ocupa nesse mesmo campo hoje, como já salientado. Tal posição modifica radicalmente a chave de leitura da autobiografia, uma vez que o lugar de fala determina o teor e as intenções dos argumentos.

Falando do centro, Tezza não está reivindicando um espaço, mas antes defendendo certo *habitus*⁴ que considera essencial à prática literária, e que acredita estar ameaçado. Ao marcar os anos 1970 como o início do fim do espírito da prosa devido ao relativismo que se preocupava antes em apontar para o caráter de construto das narrativas ficcionais, Tezza se volta para uma tradição anterior de compreensão do procedimento e do papel da prática literária, reconhecida por ele mesmo como “romântica”: “Sim, sei que visto aqui um toque romântico sobre a atividade do escritor (...). Acho que a criação literária, para se justificar como tal, tem de manter tão radicalmente quanto possível, por escolha, a sua inadequação primeira” (Tezza, 2012, p. 211-212). Ou seja, a motivação para a escrita se

⁴ Utilizamos o termo *habitus* no sentido bourdieusiano de mediação entre as esferas individual e social. Grosso modo, é quando o comportamento de um agente corresponde – sem ser determinado – ao conjunto de valores prestigiados na faixa a que ele pertence no campo.

origina de um deslocamento, uma infelicidade primordial que o leva à “finalidade sem fim” da atividade artística.

Sua literatura carregaria uma verdade porque diz da necessidade de exorcizar fantasmas por meio da criação. O desfecho da autobiografia dá voltas a lugares-comuns como esse. O apelo a uma relação afetiva com a escrita não é fortuito, afinal Tezza pretende com isso evitar o “cinismo narrativo”, segundo ele “pedra de toque da cultura pós-moderna”: “Uso a expressão ‘cinismo narrativo’ como uma categoria estritamente literária, o texto que avança autodesmontando-se e, no fim, deixa o leitor com a brocha na mão, retiradas todas as escadas de referência” (Tezza, 2012, p. 144).

Interessante notar, por fim, que a “novidade” do discurso de Tezza está em seu conservadorismo exemplar, por vezes quase caricato. Quando se pensa em movimento ou movimentos no campo literário brasileiro, costuma-se mencionar a emergência de novos agentes que, na melhor das hipóteses, irão compartilhar a esfera pública de criação e do debate em torno das obras.⁵ No entanto, tal ideia de inclusão esconde a disputa mais pungente pelo espaço central do campo – o qual não inclui a diversidade indiscriminadamente. Novos agentes pressupõem a substituição de velhos agentes, ou de modos tradicionais de produção literária. Assim, identificamos na autobiografia literária de Cristovão Tezza um exemplo de reação do centro a movimentos que, de uma forma ou de outra, deturpam um conceito de prática literária ali defendida, e que tem sua chave no elogio do “sujeito-escriptor”.

Entre a biografia e o ensaio, o sujeito-escriptor

A autobiografia de Tezza apresenta e defende o sujeito-escriptor com dois procedimentos, conforme o modelo alencariano: um, mais explícito, se dá por meio da argumentação crítica que atravessa toda a biografia; outro, pela narrativa da sua trajetória pessoal, que se aproxima da trajetória do protagonista de seu maior êxito na ficção, *O filho eterno*. Tais procedimentos, no entanto, têm em comum a relação com o ensaio, na medida em que o incorporam à biografia e ao romance.

⁵ “A literatura é um espaço privilegiado para tal manifestação (de grupos subalternos), pela legitimidade social que ela ainda retém. Daí a necessidade de democratizar o fazer literário – o que, no caso brasileiro, inclui a universalização do acesso às ferramentas do ofício, isto é, o saber ler e escrever” (Dalcastagnè, 2005, p. 20).

A incorporação do ensaio pela biografia se dá pela intercalação do comentário crítico ao relato de sua vida. Quanto ao romance, a dicção ensaística se integra às vozes que compõem o plurilinguismo próprio do gênero.

A incorporação do ensaio na autobiografia e no romance não ocorre de modo fortuito, nem pode ser vista como exceção. Quando os textos biográficos assumem um caráter reflexivo sobre a vida narrada, naturalmente se aproximam do ensaio, no sentido corriqueiro de se avaliar criticamente a trajetória. O romance, por seu lado, enquanto gênero híbrido, apropria-se do ensaio como o faz com qualquer outra conformação discursiva. O que observamos na obra de Tezza, porém, é o propósito dessa incorporação, que, de tão recorrente, torna o gênero híbrido, quando a autobiografia se integra ao que o teórico espanhol Pedro Aullón de Haro chama de “gêneros ensaísticos”, os quais podem carregar um viés mais científico – caso dos artigos, panfletos e tratados, por exemplo – ou mais artístico – a ficção narrativa, a novela biográfica ou histórica, além do livro de viagens (Aullón de Haro, 2005, p. 22).

Para compreender essa demanda pelo ensaio, é necessário antes conhecer suas características e lugar no sistema de gêneros. No clássico artigo “O ensaio como forma”, escrito nos anos 1950, Adorno traça um panorama do ensaio em diversos momentos da história do pensamento, descrevendo-o como instância crítica que relativiza o elogio ao método científico-filosófico e sua pretensão totalizadora:

Nos processos do pensamento, a dúvida quanto ao direito incondicional do método foi levantada quase tão-somente pelo ensaio. Este leva em conta a consciência da não-identidade, mesmo sem expressá-la; é radical no seu não-radicalismo, ao se abster de qualquer redução a um princípio e ao acentuar, em seu caráter fragmentário, o parcial diante do total [...]. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório, pela qual este é novamente condenado no conceito (Adorno, 2003, p. 25).

O tom da argumentação beira o manifesto, pois, mais que fazer o elogio do ensaio, Adorno o afirma como modo de pensar, espécie de pedagogia inversa ao que a filosofia tem propugnado como método adequado para se alcançar o conhecimento (“ele deveria ser interpretado, em seu conjunto, como um protesto contra as quatro

regras estabelecidas pelo *Discours de la méthode* de Descartes”, Adorno, 2003, p. 31). O ensaio recusa, assim, a pretensão de totalidade do pensamento filosófico tradicional, porém não abre mão de encarar os problemas abordados.

Em tudo isso, o filósofo alemão junta-se ao coro que recusa a metafísica binária baseada no sujeito autocentrado, fonte das representações, uma vez que reconhece no ensaio uma atitude teórica – e metodológica – autorreflexiva: “[Q]uando o ensaio é acusado de falta de ponto de vista e de relativismo, porque não reconhece nenhum ponto de vista externo a si mesmo, o que está em jogo é justamente aquela concepção de verdade como algo ‘pronto e acabado’” (Adorno, 2003, p. 38) Em outras palavras, o ensaio, “forma crítica *par excellence*”, permite analisar tanto os objetos em si quanto as condições em meio às quais a análise se dá.

Em síntese, não se trata de entender o ensaio como um gênero textual entre outros. A base das discussões teóricas em seu entorno está em que ele representa, mais que uma modalidade discursiva, uma escolha em meio ao repertório dos discursos à disposição para a expressão do sujeito. Desde seu inaugurador, Montaigne, o ensaio encontra-se atrelado à sedimentação do sujeito moderno e, por isso mesmo, ao nascimento do que modernamente se entende por literatura, “um discurso que tem como matéria-prima o próprio sujeito” (Lima, 2010, p. 239).

Não sendo nem um texto artístico, inventivo, conforme umas das definições da literatura, nem científico, pela relativização do método e do sentido de totalização antes apontado, o ensaio é uma composição cujo centro está na perspectiva e dicção daquele que fala. O ensaísta articula uma prosa artística, devido ao aspecto formal, e elucidativa (ainda que sem a aferição da ciência), quanto ao tema tratado.

Para Luiz Costa Lima, “ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito – autor, obra, público de leitores – de tal maneira associado à autoexperiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte da subjetividade se converterá em verdade incontestável” (Lima, 2005, p. 31). O que ocorria, de maneira gradativa e não linear, era a substituição da antiga ordem dos gêneros, que enquadravam a criação em modelos predefinidos, pela da composição submetida às idiosincrasias do indivíduo. A transformação da mentalidade atingia a produção poética “típica” – a lírica, a prosa de ficção e o drama –, mas acarretou também uma importante mudança

nos procedimentos de recepção crítica das obras, uma vez que os parâmetros neoclássicos já não serviam de guia.

É possível mesmo falar de um nascimento da crítica como a conhecemos hoje, quando cai a figura do “juiz de arte”, o qual julgava a obra a partir de um conjunto de regras compartilhadas pelos que comungavam das *belles lettres*. Mais que uma adequação, a busca da expressão pelo indivíduo demandava do crítico a compreensão do caráter original de cada obra, reconhecendo nela própria as balizas que possibilitariam uma leitura mais apropriada de sua singularidade. Nesse sentido, “a crítica não se afirma como atividade autônoma senão à medida que simultaneamente afirma a autonomia de seu objeto” (Lima, 2005, p. 217). Ou seja, a sagração do sujeito moderno libera o indivíduo do julgo da velha poética e aplaina o terreno à livre expressão do eu. A autonomia do objeto estético força a autonomia do crítico, que deve encarar a produção artística sem o auxílio de modelos que o habilitavam.

Um marco importante (cerca de um século antes dos primeiros românticos) nessa transição é a famosa querela dos antigos e dos modernos, no contexto das disputas entre os acadêmicos franceses no fim do século XVII, em que Charles Perrault afirmava, pelo partido dos modernos, que “é mesmo ainda hoje uma espécie de Religião entre alguns Sábios preferir a menos importante produção dos antigos às mais belas Obras de todos os modernos” (Perrault, 2011, p. 273-274).

A propósito, a lembrança da querela é significativa, pois ajuda a evitar a tendência de se vislumbrarem as mudanças históricas como processos pontuais e estanques, referendados sempre por uma concepção teleológica da história. O advento das ideias românticas no desfecho do século XVIII não significava outro nascimento do sujeito moderno, uma vez que este já havia sido engendrado, mas aponta para um aprofundamento da própria modernidade, que se refere à separação definitiva entre os discursos da arte e da ciência, ambos sob o sol cartesiano do *cogito*.

No âmbito da modernidade político-econômica, encarnada pelas revoluções Francesa e Industrial, o primeiro Romantismo alemão promovia uma reação aos parâmetros retóricos que ainda vigoravam no Iluminismo. Sua revolução estava em não só liberar o artista como também imprimir uma nova forma de exposição das ideias. O modelo escolhido foi o do fragmento, e seu *locus* principal de divulgação a

revista *Athenaeum*, ativa entre 1798 e 1800 pela iniciativa dos irmãos Schlegel. Novalis participou assiduamente da revista, que, em certa medida, veiculou o pensamento romântico mais radical. A opção pelo fragmento se dava devido à negação da exigência de totalidade da ciência, muito prestigiada pela Ilustração.

Inacabado, o fragmento aponta para o Livro que nunca se acabará de compor; que, por isso, sempre se retoma e sempre se difere. Por isso chamemos agora o fragmento de a mínima forma seminal do ensaio. Com isso, se acentua no eixo fragmento-ensaio tanto sua proveniência moderna – seu enraizamento na experiência de um eu – como seu caráter de busca que não se resolve; a incompletude como ponto derradeiro (Lima, 2005, p. 212).

Os românticos alemães buscavam no fragmento uma modalidade radical de ensaio devido a sua parcialidade e incompletude. Dito de outro modo, com o texto aforístico a modernidade estética – impulsionada pela ideia de “finalidade sem fim” da terceira crítica kantiana – se articula por meio de um pensamento que se volta para o objeto e, ao mesmo tempo, promove a autoindagação do sujeito, tornando-o centro do pensamento e, em consequência, da escrita. Concebido como livre discurso reflexivo, o ensaio promove o saber por meio da hibridação flutuante e permanente de gêneros. Enquanto índice da modernidade, é um espaço que abarca o conjunto de textos prosísticos destinados a resolver as necessidade de expressão e comunicação em termos não exclusivamente artísticos nem científicos (Aullón de Haro, 2005).

Como gênero textual, o ensaio é produto e produtor da modernidade, pois tanto se fez possível com a nova mentalidade quanto a fomentou em momentos decisivos, a exemplo do fragmento romântico. Suas características refletem os traços dessa condição dialética: (1) o entrelugar que ocupa, pois não é precisamente obra de arte nem ciência, mas possui atribuições dos dois; (2) sua vocação para o “livre discurso reflexivo”, o que o torna ideal para o exercício crítico; (3) a consolidação do ensaísta como dono do discurso e que por ele é engendrado, apresentando-se ao leitor pelas marcas do estilo próprio e das posições que assume ao longo de sua argumentação.

No ensaio, o indivíduo que assina é quem tem a prerrogativa da expressão, a despeito de quaisquer preceitos. Para além de um enquadramento discursivo, na forma, ou uma finalidade qualquer, no âmbito pragmático, a determinação do ensaio está em se explicitar esse

olhar particular sobre o mundo e os outros. Daí advém sua irregularidade, seu caráter imprevisível e híbrido, uma vez que as necessidades de expressão, além das possibilidades formais para ela, são tão diversas quanto são diversos os indivíduos. Não se acessa o ensaio para se abordar um objeto – o espírito da prosa, por exemplo – como se usa uma ferramenta. Na condição de livre discurso reflexivo, o ensaio abre-se para a constituição do eu à medida que este se revela na escrita. Ainda que se volte para um objeto, o ensaísta oferece um autorretrato.

Cristovão Tezza, em seu *O espírito da prosa*, se vale do gênero ensaístico para oferecer um autorretrato, mas também para veicular um conjunto de ideias, ou para apresentar um programa reativo a certo cenário político-literário que julga desqualificado. Trata-se, como é próprio do ensaio, tanto de uma afirmação do indivíduo, traduzido em sua perspectiva e dicção particulares, quanto uma maneira de refletir sobre si e o mundo social, literário em particular. Concomitante à defesa do espírito da prosa, o maior produto de sua incursão ensaística é a sagração do sujeito-escriptor na pessoa do autor do livro, sua assinatura. Para o bem ou para o mal, Tezza é precisamente o que fulgura de sua autobiografia literária. O espírito de sua prosa.

Referências

ADORNO, Theodor W (2003). Posição do narrador no romance contemporâneo. In: *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34.

ALENCAR, José de (2005). *Como e porque sou romancista*. Curitiba: Editora UFPR.

AULLÓN DE HARO, Pedro (2005). El género ensayo, los géneros ensayísticos y el sistema de géneros. In: CERVERA, Vicente; HERNÁNDEZ, Belén; ADSUAR, María Dolores (orgs.). *El ensayo como género literário*. Múrcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

DALCASTAGNÈ, Regina (2005). A personagem no romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71.

LIMA, Luiz Costa (2005). *Limites da voz*. Rio de Janeiro: Topbooks.

PERRAULT, Charles (2011). Paralelo entre os antigos e os modernos. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos semanais para os estudos literários (1688-1922)*. Chapecó: Argos.

HIRSCHMAN, Albert O. (1992). *A retórica da intransigência: perversidade, utilidade, ameaça*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras.

WOOD, James (2011). *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify.

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

Recebido em dezembro de 2013.

Aprovado em março de 2014.

resumo/abstract

O sujeito-escritor e as transformações no campo literário: o caso Cristovão Tezza

Igor Ximenes Graciano

Quando se pensa em movimentos no campo literário brasileiro, costuma-se mencionar a emergência de novos agentes que, na melhor das hipóteses, irão compartilhar a esfera pública de criação e do debate em torno das obras. No entanto, tal ideia de inclusão esconde a disputa mais pungente pelo seu espaço central – o qual, obviamente, não inclui a diversidade indiscriminadamente. Novos agentes pressupõem a substituição de velhos agentes, ou de modos tradicionais de produção literária. Assim, identificamos na autobiografia literária de Cristovão Tezza, *O espírito da prosa*, um exemplo de reação do centro a movimentos que, de uma forma ou de outra, deturpam certo conceito de prática literária ali defendida, e que tem sua chave no elogio do “sujeito-escritor”, conforme terminologia do próprio Tezza.

Palavras-chave: espírito da prosa, sujeito-escritor, Cristovão Tezza.

The subject-writer and the transformations in the literary field: the Cristovão Tezza case

Igor Ximenes Graciano

When one thinks about movements in the Brazilian literary field, it is customary to mention the emergence of new agents that, at best, will share the public

sphere of creation and the debate surrounding the works. However, this idea of inclusion hides the more pungent dispute about this central space, which obviously does not include the diversity indiscriminately. New agents assume the replacement of old agents, or traditional modes of literary production. Thus, we identify in the literary autobiography of Cristovão Tezza, *O espírito da prosa*, an example of a reaction of the center against movements that, in one way or another, misrepresent a certain concept of literary practice defended there, and that have their key in the praise of the "subject-writer", as Tezza puts it.

Keywords: spirit of prose, subject-writer, Cristovão Tezza.