

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM

ROBSON JOSÉ CUSTÓDIO

**GONÇALO M. TAVARES E O *BAIRRO*: DAS HETEROTOPIAS ÀS VICISSITUDES  
DO ABSURDO**

PONTA GROSSA

2017

ROBSON JOSÉ CUSTÓDIO

**GONÇALO M. TAVARES E O *BAIRRO*: DAS HETEROTOPIAS ÀS VICISSITUDES  
DO ABSURDO**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre na área de Letras, ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes

PONTA GROSSA

2017

**Ficha Catalográfica**  
**Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG**

C987 Custódio, Robson José  
Gonçalo M. Tavares e o bairro: das heterotopias às vicissitudes do absurdo/  
Robson José Custódio. Ponta Grossa, 2017.  
147f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade),  
Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes.

1.Gonçalo M. Tavares. 2.Poesia lusitana. 3.Espaço. 4.Heterotopias. 5.Alteridade. I.Gomes, Daniel de Oliveira. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Mestrado em Estudos da Linguagem. III. T.

CDD: 401.41

ROBSON JOSÉ CUSTÓDIO

**GONÇALO M. TAVARES E O BAIRRO: DAS HETEROTOPIAS ÀS VICISSITUDES  
DO ABSURDO**

Dissertação apresentada para obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem, na Universidade Estadual de Ponta Grossa, Área de Concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 29 de março de 2017

Prof. Dr. Daniel de Oliveira Gomes – Orientador  
Doutor em Literatura  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Profa. Dra. Clóris Porto Torquato  
Doutora em Linguística  
Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof. Dr. Éris Antônio Oliveira  
Doutor em Teoria da Literatura  
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

*À Gracieli, pelo amor e por acreditar puramente nisto tudo.*

*Ao José e à Alreni, pelas mãos em meus ombros.*

*À Paula e ao Reyson, por sorrirem comigo.*

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por toda sabedoria e onipresença nos meus caminhos acadêmicos.

À Nossa Senhora e São Judas, por abençoarem meus sonhos e possibilitarem esta realização.

Ao Professor Doutor Daniel de Oliveira Gomes por acreditar na educação, no conhecimento – e não só no meu -, em um mundo mais justo e solidário, por me ensinar a olhar a teoria com outros olhos, a enfrentar as palavras, por me mostrar caminhos novos, por me apresentar Gonçalo M. Tavares, por transmitir boas energias, por jogar conversa fora, ler poesias em dias chuvosos, por me emprestar os seus livros e por simplesmente aceitar me orientar.

Aos membros da banca que se dispuseram a ceder parte dos preciosos tempos acadêmicos para ler e avaliar o meu trabalho de mestrado.

À Clóris, em especial, pelos comentários pertinentes da qualificação e que me deixaram com algumas pulgas atrás da orelha.

Aos professores deste Programa de Pós-graduação por me ensinarem teorias novas, ajudarem em minhas questões e percepções, pelas orientações paralelas e leituras disponibilizadas.

Aos meus colegas de pesquisa, de sala, de café. Obrigado pela parceria que tivemos, pelos textos trocados, pelas discussões paralelas, pelas viagens.

Ao Gonçalo M. Tavares, um autor inimaginável, com um talento precioso e singular.

Aos congressos, seminários, colóquios e simpósios, que de alguma forma deram boas orientações às minhas conclusões de pesquisas.

Aos meus amigos professores, que enfrentam as salas de aula todos os dias, como eu, tenho que agradecer pela atenção, amizade, trocas de informação, auxílios, momentos de risadas e maluquices.

Aos meus alunos por uma simples e motivadora fala: “obrigado por me ensinar, você é um ótimo professor!”

Às minhas coordenadoras do Colégio Madalena Sofia, Simone e Angela, pela paciência e compreensão que tiveram durante este período; por entenderem as

minhas ausências, atrasos e introspecção em alguns momentos. Agradeço, também, toda a confiança e congratulações dadas a mim e por serem tão humildes e amigas.

Às minhas coordenadoras do Colégio Ágape, Magna e Luana, por também compreenderem as vezes que tive que me ausentar devido a este momento acadêmico e por confiarem em meu trabalho.

À Camila Roberto, por jogar conversa fora, trocar figurinhas - teorias -, que sonhou e enfrentou paralelamente esta caminhada comigo, porém em outro Programa de Pós-graduação.

À minha família, por sempre acreditar que eu possa chegar lá, por me motivar, estar ao meu lado, chamarem-me para sair, comer, conversar em todos aqueles momentos que estava concentrado escrevendo, querendo escrever.

À minha esposa, sem igual, compreensiva, amável, a quem sempre devo me dedicar, agradecer; por ser inspiração, motivação, pelas vezes que fez aquele café, por me ajudar nos livros, na correria. Obrigado por tudo que tem feito por mim, por acreditar que tudo isso seja bacana e proveitoso, por acreditar também neste trabalho.

Aos meus afilhados, vagalumes cheios de luz para um belo futuro.

Aos meus amigos verdadeiros, por serem simplesmente verdadeiros.

Às bibliotecas, cafés e jardins pelos quais passei para conseguir concluir esta dissertação.

Um homem recolhe as tradições à medida que avança e leva-as depois em cima do burro, um animal que caminha sempre em frente e nunca se engana no caminho [...]

*Gonçalo M. Tavares*

Toda palavra é comando, terror, sedução, ressentimento, adulação, empreendimento; toda palavra é violência.

*Maurice Blanchot*

A tua raça quer partir,  
guerrear, sofrer, vencer, voltar.

A minha, não quer ir nem vir.  
A minha raça quer *passar*.

*Cecília Meireles*

## RESUMO

A proposta desta dissertação de mestrado é analisar os caminhos referentes ao espaço e à linguagem singular absorvidos na escrita do autor português contemporâneo Gonçalo M. Tavares dentro da série *O Bairro*, que atualmente conta com 10 obras, e interstício para mais 29, nas quais o autor retrata o cotidiano e os convívios de diferentes senhores, em um espaço criado pelo próprio Tavares a fim de habitar alguns intelectuais, como uma forma de refúgio de um mundo que não lhes cabe. Para tanto, percorro as ideias apresentadas, sobretudo, por Michel Foucault, a respeito da heterotopia, dos lugares sem lugares, que encobrem essa reconstrução de realidade. O bairro é uma região, por assim dizer, tipicamente urbana, capaz de nos colocar diante de relações entre a vizinhança e redescobriremos nossos próprios conceitos sobre o cotidiano, tendo como base um mapa que projeta todos os habitantes e suas moradias, mesmo aqueles que ainda não nos foram apresentados efetivamente em uma obra. Além disso, é importante salientar que este espaço será determinado como interminável, também numa presença e relação com o “outro”, a partir principalmente das discussões teóricas de Maurice Blanchot, que nos capacita a colocar em uma posição de abertura cada narrativa que se entrecruza de senhor para senhor. Olhando, ainda, para as moradias vazias aguardando as mudanças para lá. Parte-se, nas primeiras seções desta discussão, de outra obra de Tavares, *Biblioteca*, para perceber a noção de infinito consequencial em tantos outros trabalhos do autor, na qual viajamos e criamos possibilidades de ir além e aquém. Gonçalo, por fim, cria uma relação muito próxima na proposta de resgatar o passado diante do presente, e assim caminhar para o futuro das histórias, sendo muitas vezes com o recurso da intertextualidade.

**Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares. Poesia lusitana. Espaço. Heterotopias. Alteridade.

## ABSTRACT

This dissertation aims to analyze the paths that refers to space and singular language absorbed in the writing of the contemporary Portuguese author Gonçalo M. Tavares within the series *The neighbourhood*, that currently contains 10 books, and interstice for 29 more, where the author pictures the everyday and together life of different *senhores*, in a space created by Tavares himself in order to inhabit some intellectuals, as a way of refuge from a world they do not belong to. Therefore, I go through the ideas presented by Foucault, mainly, about heterotopia, the places without place that recover that rebuilding of reality. The neighborhood is a place, so to speak, typically urban, that can put us before relations between the neighbors and make us rediscover our own conceptions about the everyday life, based on a map that projects all the residents and their houses, even those we did not effectively met yet in one of the books. Besides, it is important to emphasize that that space will be set as interminable, also in the presence of and in relation to an “other”, especially from the theoretical discussions by Maurice Blanchot, that enable us to put in an open position each narrative that intertwines gentlemen to gentlemen; looking, still, to the empty houses that are waiting for someone to move in. We start, in the first sections of this discussion, from another Tavares work, *Biblioteca*, to perceive the notion of infinite, consequential in so many other works of him, where we travel and create possibilities of going beyond and short. Gonçalo, lastly, creates a very close relation in the proposition of rescuing the past before the present, and so walk towards the future of the stories, many times with the resource of intertextuality.

**Keywords:** Gonçalo M. Tavares. Lusitanian poetry. Space. Heterotopias. Alterity.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Mapa dos moradores do Bairro, da série criada por Gonçalo M. Tavares .....	35
Figura 2	Representação da Máquina de fazer vizinhos .....	45
Figura 3	As divisões da casa do Senhor Valéry (os dois lados de fora, de dentro e o centro da casa) .....	77
Figura 4	Desenhos do sonho do Senhor .....	79
Figura 5	Gráfico da fuga da chuva .....	80
Figura 6	Cenas do filme <i>Branca de Neve</i> .....	94
Figura 7	O caos .....	97

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
1 GONÇALO, DE QUEM FALAMOS .....	19
1.1 Um autor na contemporaneidade .....	28
2 O BAIRRO, DO QUE FALAMOS .....	32
3 O BAIRRO PELA PERSPECTIVA DO ESPAÇO .....	37
3.1 Geografia literária: uma noção de espaço .....	40
3.2 A heterotopia, segundo Foucault .....	45
4 ARGUIÇÃO AOS CAMINHOS .....	51
4.1 A escrita do interminável .....	51
4.2 A leitura de outrem .....	64
4.3 A edificação a partir de um dialogismo .....	70
4.4 O processo intertextual na série <i>O Bairro</i> .....	74
4.4.1 Valéry por Gonçalo .....	75
4.4.2 O estado de exílio em <i>O Senhor Walser</i> .....	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	107
ANEXOS .....	118
<i>A Biblioteca</i> , de Tavares .....	118
Contos d' <i>O Bairro</i> .....	121

## INTRODUÇÃO

Permita-me lhe apresentar um lugar. Um espaço onde os devaneios nos levam a imaginar e conhecer pessoas tais quais conhecemos em nosso entorno. Ou talvez não, mas se aproximam. E é essa aproximação que faz dessa visita o atrativo para esta jornada. *O Bairro* é um projeto contemporâneo, inaugurado em 2004, com a residência do Senhor Valéry. Hoje conta com outros 39 recintos. Mas apenas 10 moradores nos são apresentados efetivamente por Gonçalo M. Tavares – um outro surge na espreita das histórias, mas ainda sem grandes manifestações; está trazendo sua mudança aos poucos – logo te direi mais. O autor é angolano-português de uma geração contemporânea. Mas não é apenas mais um. Tavares capta a disritmia de quem o lê.

Saberemos melhor adiante, mas a cada página encontraremos sequências inarráveis por qualquer pessoa. Um jogo de escrita que lida de fato com o absurdo.

Sua literatura se caracteriza por uma multiplicidade e instabilidade formal: há textos em diversos gêneros, e aqueles que dificilmente podem ser classificados em algum gênero, obras em que leitura, escrita e criação mesclam-se de maneira inextricável (MOREIRA, 2014b, p. 421).

Vamos lá: Tavares começou a carreira com *O Livro da Dança*, publicado em 2001. Desde então, mais de 35 obras já foram lançadas pelo autor. A mais recente: *A Mulher Sem Cabeça e o Homem de Mau-Olhado*, inaugura uma nova vertente do autor, envolvendo nela os mitos e lendas, com vistas às narrativas orais.

Os textos de Tavares não se deixam aprisionar, ainda que pareçam evidenciar o trânsito entre mundos que costumamos entender como diversos, como o seriam a literatura e a reflexão, a criação e a produção intelectual, a arte e a ciência, a escrita e a leitura (ibidem, p. 425).

Seu trabalho já recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, o que o mantém em um seleto grupo de contemporâneos que provocam e convencem os leitores. Os caminhos de Gonçalo perpassam a tradição literária portuguesa, mas não deixam para trás traços de uma crítica clássica. Não vincular sua obra ao território, assim como muitos outros fazem, é o chamariz para seus textos. Encontramos relações com o clássico de Cesário Verde, ou também com as

cantigas crítico-trovadorescas. É certo que o processo intertextual presente em quase todos os seus trabalhos faz da sua crítica uma aproximação ao(s) clássico(s). *Uma Viagem à Índia* lembrando *Os Lusíadas*, Eurípides em *Os Velhos Também Querem Viver*. Além deles, essa intertextualidade pode ser percebida mais claramente em *Biblioteca* e na série *O Bairro*.

O primeiro resgata de uma maneira arquivista e bibliográfica 296 personalidades do mundo artístico, literário e filosófico; a intenção dele no livro não é desenvolver biografias, mas construir pensamentos a partir das produções de cada um.

*Biblioteca* parece levar-nos para o universo do conhecimento e da ordem: percorrem-se as seções alfabéticas do livro em busca de nomes conhecidos, ou folheia-se esse inventário de leituras em busca de se identificar naquele breve verbete, o que ele guarda do “espírito do nome que leva”, ou o que nós, leitores, ali reconhecemos desse autor, em que nossa leitura se assemelha à leitura tavariana (MOREIRA, 2014b, p. 106).

Já o segundo constrói narrativas de cotidianos de alguns senhores intelectuais, indivíduos escolhidos a partir de suas leituras. Uma certa homenagem que não copia a linguagem e a escrita de nenhum deles, mas transpõe suas leituras em vidas ficcionalizadas.

O bairro é delineado por um mapa, desenhado e projetado para muitos outros senhores. A escolha por um bairro parte de um princípio de proteção, e a forma de unificar todos os livros em uma série “coloca-se ela mesma como um modo de imaginar resistente, como um modo de fazer política que garante um espaço de sobrevivência para a leitura, para a literatura, para a arte” (MOREIRA, 2014b, p. 100). Para Moreira, ainda, um bairro é um espaço de proximidade e vizinhança, um lugar onde as pessoas são capazes de viver suas inter-relações cotidianas, trabalhar com seus sentimentos e afetividades possíveis, seja com o próprio lugar ou pelas pessoas com quem convivem.

No bairro de Tavares, esse espaço é habitado por importantes nomes da área cultural e, em especial, da literatura, personagens oriundos de tempos e espaços distintos que são aproximados pelo ato do escritor português de ali reuni-los. Esse pequeno território prevê, conforme o diagrama ilustrado que acompanha a série, a existência de 39 moradores e conta, ainda, com várias residências vazias. Nele residem, hoje, dez habitantes, cujos epítetos invocam uma carga de obras e posturas teóricas, críticas e artísticas

diversificadas: os senhores Valéry, Henri, Brecht, Juarroz, Kraus, Calvino, Walser, Breton, Eliot e Swedenborg (MOREIRA, 2014b, p. 102).

Esses se apresentam aos leitores por meio de narrativas curtas elaboradas pela percepção do autor. Em primeira viagem, Gonçalo M. Tavares traz Valéry na tentativa de justificar alguns cotidianos por meio da lógica, usando de sua ingenuidade de criança para analisar o mundo em que vive. Depois, Henri, um homem sábio – e que tem paixão pelo conhecimento – que, por vezes sozinho, prefere ficar na companhia de uma garrafa de absinto: “um eclipse que só depende de mim, eis o que trago nesta garrafa – disse o senhor Henri” (TAVARES, 2012b, p. 30); Brecht, um excelente contador de histórias – convincentes, por sinal – que conquista um sucesso inesperável, sem saída: “Depois de contar a última história o senhor Brecht olhou em redor. A sala estava cheia. As pessoas eram tantas que tapavam a porta. Como poderia agora sair dali?” (TAVARES, 2005b, p. 69); Juarroz preso em seus pensamentos, alheio ao mundo, desastrado e aborrecido com a realidade, que para ele é um lugar menos importante do que suas ideias; Kraus, um cronista de jornal que, por meio de seu texto, nos faz rir das atitudes e dos discursos políticos cheios de interesses.

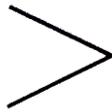
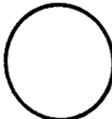
Vejamos um trecho do capítulo “*Pagar mais impostos é muito bom para quem paga mais impostos (1)*”, por exemplo:

- Trata-se no fundo...
  - Exato, Chefe. No fundo!
- O Chefe tossiu, estava a meio da frase – não era ainda o momento para interrupções servis.
- Trata-se no fundo – recomeçou, irritado, o Chefe – de um problema de crença, não de dinheiro.
  - De crença, Chefe? – murmurou o Primeiro Auxiliar.
  - Sim, de crença. Temos de passar a ideia de que os impostos são bons para a pessoa que paga impostos. Quanto mais pagar, melhor para ela. É nisto que ela tem de acreditar.
  - Oh, Chefe...
  - E temos de transmitir isto de um modo pedagógico; utilizando ainda, tanto quanto possível, complexas fórmulas e complexos raciocínios econômicos (TAVARES, 2007c, p. 105).

A tentativa de nos iludir com as propostas e as mensagens verossimilhantes é que provoca o riso, mesmo que seja de reflexão.

Ainda, no *Bairro*, Tavares apresenta Calvino, um senhor que nos transpõe aos seus sonhos e conflita o real com a ficção; Walser, um ser isolado do centro do

bairro, mas que se surpreende com o caos da vida, com o caos dos homens, os quais, ao passo que se distanciam de sua realidade, aproximam-se de sua ficcionalização; Breton, que entrevista a si próprio, mas são perguntas sem respostas – ou, diria, respostas verbais, pois seus comportamentos dizem mais do que esperamos -, que questionam por vezes os leitores; Swedenborg, que, por meio de falas de seus colegas do Bairro, principalmente Eliot, tenta desenvolver uma análise geométrica do mundo que nos cerca:

- Não esquecer
1. Você pode atacar 
  2. Se defender 
  3. Mas o melhor é mesmo o movimento 

(TAVARES, 2011, p.103)

E, por fim, Eliot, que tem como missão realizar sete conferências – são acompanhadas sempre pelo senhor Swedenborg, o Senhor Borges e poucas outras pessoas – onde ele possa analisar e interpretar versos poéticos. Gonçalo, nos últimos anos, deu sinal de que iria continuar as narrativas, quando deu origem às narrativas do *Senhor Voltaire e o Século XX: a fotografia e a dança*, na Revista Magazine, uma publicação lisboeta.

Além desses, muitos outros moradores circundam este bairro. Vizinhos do Senhor Brecht, ao Nordeste da região, estão os senhores Rimbaud, Balzac, Carrol e Proust. Mais afastado, ao Noroeste, está o Senhor Walser, que tem mais próximo de sua residência o Senhor Valéry e o Senhor Calvino. Abaixo, ao Sudoeste, Musil, Foucault, Wittgenstein, Beckett e Orwell. Vizinhos de Juarroz estão Pessoa, Pirandello, Warhol, Duchamp, Corbusier, Lloyd Wright e a Senhora Bausch. Por fim, ao Sudeste, vizinhos de Kraus, Henri, Eliot, Breton e Swedenborg estão Melville,

Voltaire, Cortázar, Gogol, Borges, a Senhora Woolf, Burroughs, Wells, Joyce, Kafka, Mishima, Andersen e Lorca.

Em todos esses textos, percebemos um diálogo de Tavares com os indivíduos para os quais ele olhou, apresentando personagens com as próprias autonomias nas histórias da série. Ele, assim:

[...] age como um colecionador que irá construir seu bairro perseguindo palavras de outros, recortando, selecionando, excluindo. Ou, para retomarmos uma vez mais a aproximação por ele mesmo construída, age como um arquiteto, medindo o mundo de maneira qualitativa e tornando-o passível de ser percorrido (MOREIRA, 2014b, p. 103).

Este trabalho te convida a conhecer *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, também por uma perspectiva geográfica, ou melhor, heterotópica. Pensando nos (não) limites das relações de convivência de uma comunidade que vive as suas histórias cotidianas. O termo, atribuído por Foucault em *As palavras e as coisas* e, depois, em uma conferência intitulada *Outros Espaços*, está atrelado aos espaços diferenciados, que se encontram na exterioridade de todos os outros, mas que de alguma forma estejam envolvidos com os espaços reais; lugares de controle, de um funcionamento de ordem social alternativa.

O topos, a região ou o terreno, é o elemento de articulação – a referência – para as ideias de Foucault na sua elaboração da ideia de heterotopias. O fator geográfico de um espaço diferenciado que está integrado aos espaços reais ao mesmo tempo que os contesta, é o prisma de análise, o filtro de estudos, o caminho a se trilhar na formação de uma nova teoria social crítica que atenda aos desafios que se afiguram para as humanidades no horizonte do século XXI (FREITAS, 2008, p. 82).

Encontrar as heterotopias no projeto de Gonçalo parte da geografia construída na série. É um lugar sem lugar (pelos caminhos foucaultianos) que dentro das suas pretensões se concretiza no que tange a uma utopia. Seu contexto influencia diretamente em seu desenvolvimento. Por viverem em relações cotidianas, o bairro também se constitui por heterotopias de crise, são “espaços onde esta crise pode se manifestar. O sujeito, ali, tem espaço. O sujeito detentor da capacidade de conhecer, um conhecimento, muitas vezes oriundo da visão” (SOUZA, 2009, p. 3). No mais, defini-lo como um lugar heterotópico perpassa ideias de uma heterotopologia, campo definido por Foucault ao se dedicar a pesquisar as

várias contribuições sociais que acontecem nesses lugares outros. O teórico afirma que elas devem ser analisadas para termos um sentido à ideia.

Ele propõe que seja criada uma espécie de 'descrição sistemática' que teria por objeto a análise ou "leitura" dos espaços diferentes, dos "outros lugares" em uma dada sociedade – uma heterotopologia. Ele afirma ainda que provavelmente não haja no mundo uma única cultura que não se constitua de heterotopias, pois estas são uma constante de qualquer grupo humano. As heterotopias são muito variadas, difíceis de categorizar, e talvez não se possa encontrar uma que seja absolutamente universal (FREITAS, 2008, p. 83).

Não há uma única heterotopia ou aquela que consideramos correta. O que podemos delimitar, neste momento, para o bairro tavariano, assim sendo, é um caminho interminável para as narrativas de Gonçalo.

Destarte, Blanchot nos apresenta um princípio de incompletude, alegando que na base de cada ser existe um princípio de insuficiência. Para ele "a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros" (BLANCHOT, 2013, p. 17). É nesse princípio, basicamente, que as informações se tornam *ab aeterno*, assim como em *Biblioteca*, em meio de tantas prateleiras para uma escolha. Noção de incompletude, que faz o olhar se desviar e ir além daquilo que lhe é dito, como se faltassem elementos, que se encontrará em marcas em tantos outros trabalhos do autor. O *Bairro*, por exemplo, não se fecha em cada obra terminada, mas suas histórias caminham nas outras, pelas relações de vizinhanças que percebemos, assim como acontece com o senhor Eliot e os seus companheiros de conferências, ou a amizade entre Voltaire e Foucault. A brincadeira entre Breton e Valéry, e tantos outros encontros possíveis no espaço. Escrever, portanto, para Blanchot, é o interminável, o incessante, e isso acontece quando o autor termina com a sua vida, pois ela segue para o 'infortúnio do infinito'.

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para "ti", dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo (BLANCHOT, 2011, p. 17).

Além disso, após escrita, a obra conserva em seu interior um conteúdo não sendo de si mesma. Esse “fim” dará continuidade por meio de ligações entre os textos. Pois, quando se descobre o interminável, revela-se também um medo da solidão. A frequência faz com que mantenhamo-nos no infinito (BLANCHOT, 2011). A partir disso é que podemos afirmar que o *Bairro* é um projeto inacabado e que vai até o último senhor – mas lembre-se que há 39 senhores, atualmente, mas muitas residências aguardando a chegada de novos moradores. O etc. define bem o que acontece nessa escritura.

A proposta, assim, desta dissertação, é explorar os caminhos da alteridade diante dos diálogos mantidos pela intertextualidade presente no trabalho de Gonçalo M. Tavares e, conseqüentemente, da relação com o “outro” espaço na série *O Bairro*, bem como observar criticamente as posturas de escrita baseadas no absurdo – daquilo que não é comum – em todo o seu texto, desde a *Biblioteca*. Justifica-se pelo imenso acervo construído pelo autor contemporâneo, que a cada dia ganha mais visibilidade por seu talento singular.

A dissertação possui quatro grandes seções. Na primeira, dedico-me em apresentar de maneira mais aprofundada o autor Gonçalo M. Tavares a partir de sua escrita peculiar e de suas relações desenvolvidas na contemporaneidade; procedo a uma análise comparativa inicial com o texto de Jorge Luis Borges, entre outros, no intuito de perceber o trabalho crítico que encontramos em Tavares. Na segunda seção, a série *O Bairro* é vista em completude ao que já foi apresentado, olhando basicamente para as construções teórico-críticas de Moraes e Studart.

Já na terceira parte, dedico-me em explorar o espaço na obra de Tavares, no sentido de determinar a série como um lugar heterotópico, a partir das construções de Foucault. No entanto, introduzo esses conhecimentos por meio da discussão de Moretti quanto às geografias literárias apresentadas por ele.

Na quarta e última seção, olho para a escrita do interminável pensada, sobretudo, nas suas relações com o que diz Blanchot. Encontra-se nesta seção um olhar para a contribuição do leitor na obra, de que forma a participação deste desenvolve um determinado dialogismo. Além disso, dois exemplos extensos de intertextualidade foram desenvolvidos para identificar de que forma a postura de leitura de Tavares aparece em sua escrita. Um processo associativo que se tornou

uma marca em seus trabalhos literários. Uso como exemplo, para isso, os textos de *O Senhor Valéry e a lógica* e *O Senhor Walser*.

Enfim, o convite de leitura a este trabalho fica a partir do que diz José Saramago: “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater”<sup>1</sup>. E diante da vicissitude absurda de escrita do autor contemporâneo, e por que não do arrojo de seus pensamentos, que esta dissertação de mestrado aceita, simplesmente, o desenrolar ao infinito.

---

<sup>1</sup> GATTELI, 2013, p.3

## 1 GONÇALO, DE QUEM FALAMOS

**“Um homem que conta histórias chama-te leitor, porque a si próprio se chama escritor” – Nelson Rodrigues, em *Biblioteca*.**

A citação é do livro de Gonçalo M. Tavares, lançado em 2002 em Portugal e em 2009 no Brasil, que aborda pequenos verbetes idealizados em autores clássicos e contemporâneos. Idealizados, pois a intenção não é ser biográfico, mas arquivista, de modo que consiga aproximar passos de suas literaturas, captar as ideias das produções ficcionais e/ou filosóficas. Todo o livro *Biblioteca* é organizado em ordem alfabética e contempla, dentre tantos, alguns autores brasileiros, como Nelson Rodrigues, Rubem Fonseca, João Cabral de Melo Neto e Cecília Meireles. Bergonzoni revela a ausência de autores portugueses dentre os 296 nomes da *Biblioteca* de Tavares. Para ela:

*[...] il s'agit moins d'un refoulement de la présence paternelle que d'une stratégie délibérée, qui retire Tavares d'une constellation portugaise d'écrivains pour le placer dans un univers littéraire international. En réalité, Biblioteca semble plutôt un geste d'archi-auteur<sup>2</sup>, où Gonçalo Tavares englobe tous les autres et se pose en vainqueur (BERGONZONI, 2015b, p. 83)<sup>3</sup>.*

---

<sup>2</sup> Toma-se a ideia de origem nos preceitos foucaultianos, em ter o passado em função do presente, com o objetivo de manter uma (re)atualização constante. Fato, por sinal, presente na escrita de Gonçalo M. Tavares (e não só em *Biblioteca*, como no *Bairro*, e em tantas outras obras - que veremos mais para frente); num senso arqueológico, reconstruídos como novos personagens de uma sociedade fictícia. Silva, em análise ao texto de Cesário Verde, afirma que “o arquivo é o elemento que define o funcionamento e atualidade de um determinado sistema de discurso; guarda os monumentos de uma cultura, sempre tangenciados por outros tempos e paradigmas discursivos” (SILVA, 2002, p.194). As relações que Gonçalo faz na contemporaneidade são capazes de resgatar, de uma forma não linear, uma cultura de objetos-escretores a fim de estabelecê-los personagens que parodiam as suas próprias construções poéticas. “Para Michel Foucault, a arqueologia é um saber que se nutre de vestígios acumulados aleatoriamente, não é um retorno à lucidez precária e extinta da origem; sim ‘abandono da história das ideias’” (SILVA, 2002, p. 194). Aproximo, a título de comparação com Gonçalo, uma estrofe do poema em análise de Verde, “O Sentimento dum Ocidental”: “E evoco, então, as crônicas navais:/ Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! / Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!”. Vê-se referências de *Os Lusíadas*, antes mesmo, na primeira estrofe, quando volta-se ao Rio Tejo, e nesse trecho, os feitos heroicos narrados são registrados como forma de afirmar que essas glórias já conquistadas não poderão se repetir. Gonçalo, em *Uma Viagem à Índia*, também estabelece ligação à obra de Camões, recriando os caminhos de Vasco da Gama, só que agora na pele da personagem Bloom, que se aventura no mundo contemporâneo relacionando-se ao passado.

<sup>3</sup> “[...] é mais uma omissão da presença paterna que uma estratégia deliberada, que remove Tavares de uma constelação portuguesa de escritores para colocá-lo em um mundo literário internacional. Na

Mas no texto de Tavares todos eles são recriações, apenas, a partir de seus estilos literários. Toda essa mistura “parece ser uma das brincadeiras propostas por Gonçalo Tavares: diluir ainda mais o cânone, que na modernidade já viu seu significado ser diversas vezes rediscutido” (SILVA, 2011, p. 3). Essa construção, como diz Carlos Drummond de Andrade, no poema “Remissão”<sup>4</sup>, que parafraseio, dar-se-á simplesmente pelo contentamento de Gonçalo com o ato de escrever, pois é “forçado” a um exílio das palavras de outros escritores. Por méritos de suas leituras, ele é capaz de construir múltiplas vozes que não partem dos autores, mas do resgate arqueológico deles, isso a partir da impressão que suas obras oferecem ao poeta como leitor-autor - e em uma proposta involuntária nos percursos de um ser crítico e alegórico. O lance à memória capacita o português a regozijar pensamentos.

*En adoptant la forme d'une liste encyclopédique, la Bibliothèque de Tavares rassemble plusieurs éléments des auteurs qui la composent. Tout se passe comme si l'oeuvre de ces auteurs était elle-même une encyclopédie, qu'il appartient au critique-auteur d'organiser (ou plutôt de désorganiser)*<sup>5</sup> (BERGONZONI, 2015b, p. 80).

---

realidade, Biblioteca parece bastante um gesto arqu-autor, onde Gonçalo Tavares engloba todos os outros e surge vencedor” (Tradução nossa).

<sup>4</sup> Tua memória, pasto de poesia,  
tua poesia, pasto dos vulgares,  
vão se engastando numa coisa fria  
a que tu chamas: vida, e seus pesares.

Mas, pesares de quê? perguntaria,  
se esse travo de angústia nos cantares,  
se o que dorme na base da elegia  
vai correndo e secando pelos ares,

e nada resta, mesmo, do que escreves  
e te forçou ao exílio das palavras,  
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo, em suas formas breves  
ou longas, que sutil interpretavas,  
se evapora no fundo do teu ser?

ANDRADE, C. D. **Claro Enigma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 17.

<sup>5</sup> Ao adotar a forma de uma lista enciclopédica, a *Biblioteca* de Tavares reúne vários elementos dos autores que a compõem. É como se o trabalho deles fosse em si uma enciclopédia, que cabe ao crítico-autor organizar (ou melhor, de desorganizar) (Tradução nossa).

Até porque Tavares busca trabalhar com uma desconstrução de linearidade em seus verbetes. Nessa perspectiva, Gonçalo estrutura-se na noção de arquivo, “caracterizado, em suma, como um canteiro de obras, como um espaço de incessante desconstrução e reconfiguração axiológica” (ANTELO, 2015, p. 2). Nisso, constata-se que o conhecimento é capaz de interromper com o passado, dando-se um espaço de experiência, por meio de intervenções arqueológicas.

Em *A Biblioteca de Babel*, Borges (1999) narra esse espaço como algo infinito; associa, por conseguinte, a um universo repleto de indivíduos a serem decodificados, conhecidos por outros, mas é necessário alguém para realizar este trabalho. Supomos que é possível observar Tavares como o desdobramento de um eu-lírico que tenta, provavelmente, realizar esse serviço com alguns desses seres. Porque, para Borges, muitos deles, mesmo com as suas igualdades – em estruturas linguísticas – não se determinam como idênticos. Lima Barreto (2010) descreve a biblioteca como um lugar, de fato, sagrado, completo e valioso. Possui “verdadeiros ‘incunábulo’ [...], no original ou em tradução, lá havia preciosidades” (p. 220). E por mais que se tente afastar-se dali, o fiel a ela retorna<sup>6</sup>. A biblioteca de Gonçalo M. Tavares não é abandonada por mais que ele caminhe para outras obras. É um pouco do que acontece nas criações da série *O Bairro*, por exemplo, que essa *Biblioteca* permeia e se repete nos cotidianos de alguns senhores. Um deles, o Senhor Swedenborg, afirma inclusive que esse espaço “é uma coisa que pertence a terra. Você pode querer se afastar... mas por muito longe que pareça estar, o centro não larga os seus pés (acabará por ser puxado)” (TAVARES, 2011, p. 99).

E, para decodificar esses indivíduos e ser um bibliotecário, é necessário estar (e ser) apropriado ao trabalho de perceber as diversas realidades dos livros. O problema é que “a Biblioteca existe *ab aeterno*. Dessa verdade cujo corolário

---

<sup>6</sup> “Se a biblioteca remete à tradição, analisa o filósofo espanhol Miguel Morey, isso é porque sua tarefa é preservar, militarmente, o presente, defendendo-o com relação a qualquer crítica, e firmando, aliás, a verdade desse presente numa série de normas que, paradoxalmente, se depreendem da própria tradição. É claro que isto marca limites à própria ação histórica atual, porque estamos fadados a continuarmos restritos tão somente ao jogo possível para uma determinada tradição. Ou, conforme explica o próprio Morey, não há no arquivo, diferentemente da biblioteca, um critério de seleção que diga que existem textos que merecem estar nele e outros que não têm a dignidade suficiente para estar ali. Porque figurar no arquivo não implica nem exige nenhuma etiqueta de nobreza. E, no entanto, a experiência do saber de uma época somente poderá ser cabalmente restituída se trouxermos à luz tudo o que esta época produziu sob o regime da fala, sem nenhum critério de seleção, que forçosamente se deixaria conduzir por aquilo que supomos que esta época tenha pensado, adivinhando-o a partir do pensamento presente” (ANTELO, 2015, p. 2).

imediatamente é a eternidade futura do mundo, nenhuma mente razoável pode duvidar” (BORGES, 1999, p. 517). O infinito, para o Senhor Henri, no entanto, vem do próprio absinto que ele toma, pois é capaz de expandir os espaços que ele analisa. “Ando fazendo umas medições de um edifício antigo – disse o Senhor Henri – e se bebo absinto as medidas do interior da casa ficam quase o dobro das medidas do exterior da casa” (TAVARES, 2012b, p. 41). E há lógica, percebendo a distância que os materiais tomam após algumas doses. Assim, tão somente pela obra é que o poeta português decifra um desses lugares intermináveis. Agora, a *Biblioteca* de Gonçalo M. Tavares também “compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. [E] de qualquer hexágono, veem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente” (BORGES, 1999, p. 516). Cada homem referenciado segue o seu ritmo próprio. Até o próprio autor nos deixa livre a desenvolver um percurso de leitura, assim como acontece no final do primeiro capítulo de *Dom Casmurro*<sup>7</sup>, pois, para ele, a sensação de leitura não linear e atemporal é agradável. E “é no momento de oscilar no poço do Hexágono infinito que o mais lúcido (o último, por consequência) dos bibliotecários revela que mesmo o infinito da linguagem se multiplica ao infinito, repetindo-se sem fim nas figuras desdobradas do Mesmo” (FOUCAULT, 2015a, p. 59).

É o que podemos verificar no fragmento da obra de Tavares (2009a) sobre Kafka, num caminho mais compreensível.

Os líquidos não se dobram como se dobra um homem em frente ao Estado. Tenho uma lei com alguns metros de espessura, e uma voz média, que interfere no fio elétrico do mundo como o pássaro no fio elétrico da sua zona.  
Um homem pode ser rei e alimentar-se de pão e água, mas um homem não pode ser escravo e alimentar-se com o alimento dos reis.  
Se escreveres por cima de um órgão interno não penses que terás um livro. No fundo, procurava um sapato para as mãos. E coisa não cabia na coisa.  
(TAVARES, 2009a, p. 87)

Percebe-se, de imediato, o fator irônico e lúcido, a brincadeira com o racional e a desconstrução, além do senso justo, humano e social, aspectos típicos

---

<sup>7</sup> Refiro-me às linhas finais: “E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua”, quando Machado de Assis nos permite recriar um título ou pensar o que quer que seja. ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

da narrativa kafkiana, que podem ser detectados na fala construída por Gonçalo. Mesmo relacionando-se com a obra *O Processo*, de Franz Kafka, nos pontos de hierarquia social, o autor português, com o seu tom desconcertante, atrela o absurdo. As baratas não estão presentes nesse excerto, mas o espírito de Gregor Samsa, com o inimaginável e a solidão, podem sutilmente ser registradas.

Logo, vemos que a escrita é percebida sem a ordem. Padrão? Uma metáfora e uma liberdade nos pensamentos literários. Como a ordem não prevista por Jorge Luis Borges, comprovando os homens diferentes e que se repetem em uma mesma desordem. A leitura, inclusive, dos verbetes de *Biblioteca*, pode ser realizada de forma livre, pelo acaso, como a escolha de um volume em uma grande prateleira. Entretanto, segundo o Senhor Juarroz, esse ambiente é um espaço de intimidades, e a organização deve ser adequada. Ele mesmo, inclusive, desenvolve várias técnicas para tentar manter a disposição do ambiente. Primeiro, a organiza por ordem alfabética levando em conta o título de cada livro; em seguida, levou em conta a primeira palavra de cada livro; e depois, a organizou a partir da milésima palavra de cada; sempre buscando sua perseverança. A biblioteca do senhor foi muito visitada a partir disso, não para uma simples leitura, mas por matemáticos a fim de desvendar o segredo de organização dele. Após quatro meses em pesquisas, um deles adivinhou por meio de uma fórmula o que o Senhor Juarroz havia feito. Isso desanimara o senhor completamente, o que o fez desistir. “No dia seguinte pediu à sua esposa para organizar a biblioteca como bem entendesse. Por ele estava farto. Assim foi. Nunca mais ninguém descobriu a lógica da organização da biblioteca do senhor Juarroz” (TAVARES, 2007d, p. 38). Dessa forma:

*Biblioteca* é um livro cujo caráter intertextual e metalinguístico é levado às últimas consequências, pois além de invocar as obras destes autores, ainda promove ligações internas entre elas. Como em um caleidoscópio, que a cada movimento mostra imagens diferentes, este livro possibilita ao leitor formar seu próprio mosaico interno de leituras. Ele estabelece uma relação lúdica, como num jogo da amarelinha, o das crianças ou o do Cortázar. (SILVA, 2011, p. 11)

Percebemos de imediato que Tavares não é um autor qualquer da contemporaneidade, pelo contrário. Seus intuitos perpassam os caminhos além do contexto tradicional da literatura portuguesa. Não há centro, muito menos padrão. “Gonçalo Tavares parece atualizar o sentido da antropofagia na literatura brasileira

e, ao mesmo tempo, dialogar com os autores do modernismo português” (SILVA, 2011, p. 2). Devido a isso, provavelmente, que suas obras se tornam cada vez mais conhecidas, e não só em Portugal. “O valor dos textos de Gonçalo Tavares está no questionamento sobre o que deve ter valor, em fazer do valor uma questão, uma procura, uma experimentação” (PINTO, 2010, p. 32). Os textos são provocativos, incertos e convencem. E são novos – cerca de 40 livros publicados. “Poesia e prosa, poema em prosa, prosa poética, teatro, aforismos, investigações, romances. Convocar os textos. Fazer os textos falarem. Dizer aos textos. Dizer os textos do Gonçalo que dizem outros textos” (idem, p. 32). São muitas referências que transcendem as linhas do texto. Retomo os versos de Cesário Verde, referenciado em nota anteriormente, nos quais há descrições diversas de espaços de Portugal, principalmente as ruas de Lisboa. Uma vida urbana que se aproxima também na construção do bairro. A penúltima estrofe, por exemplo –

*E os guardas, que revistam as escadas,  
Caminham de lanterna e servem de chaveiros;  
Por cima, as imorais, nos seus roupões ligeiros,  
Tossem, fumando sobre a pedra das sacadas.<sup>8</sup>*

- registra aspectos importantes de um cotidiano. O que se salienta é que Cesário faz parte de uma tradição de escrita portuguesa, que manteve uma poesia revolucionária à época, com atribuições de um cotidiano qualquer, por exemplo, com personagens citadinos. “Certamente Cesário fora bastante incompreendido em seu tempo, pois, ao contrário da poesia que se fazia, a sua estava aberta aos rumores e sensações do espaço heterotópico da rua” (SILVA, 2002, p. 190). Gonçalo, pelo contrário, provoca uma inserção diferente nessa tradição, já que diferentemente constrói suas poesias desvinculadas ao território exclusivo português, característico a muitos autores lusos. “A obra nova é um germe que cresce no terreno da leitura; a crítica é como sua floração” (BUTOR, 1974, p. 200). Ouso, inclusive, afirmá-lo como um poeta de escárnio, comparando seus textos com as poesias crítico-trovadorescas.

Joan Fernandes, o mund' é torvado  
E, de pran, cuidamos que quer fiir:

---

<sup>8</sup> Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/verde01.html>

Veemo'l' emperador levantado  
 Contra Roma e tártaros viir,  
 E ar veemos aqui don pedir  
 Joan Fernandes, o mouro cruzado.

E sempre esto foi profetizado  
 Par dez e cinco sinaes da fin,  
 Ser o mund', assi como é, mizcrado  
 E ar tornar-s' o mouro pelegrin:  
 Joan Fernandes, creed' est' a min  
 Que são home ben leterado.

E, se non fôss o Antecristo nado,  
 Non haveria esto que aven,  
 Nen fiava o senhor no malado,  
 Nen o malado eno senhor ren,  
 Nen ar iria a Jerusalem,  
 Joan Fernandes, o non bautizado. (AMORA; MOISES; SPINA; 1961, p. 54)

Nessa cantiga, o mundo é registrado às avessas, na relação dos homens de Roma, a desconfiança do senhor em relação ao servo, e o paganismo de João Fernandes à Terra Santa. Essa confusão no mundo, como um posicionamento analítico, revira-se ao que faz Gonçalo Tavares na série o *Bairro*, por exemplo, criticando também a postura de alguns homens, por meio das conferências do Senhor Eliot, ou das análises do Senhor Henri com os absintos. Seu estado crítico, pelas palavras de Butor (1974), é uma intervenção em uma paisagem anterior, nada mais. Escrever é um ato que possibilita o conhecimento do universo, que por meio de Fernando Pessoa nos leva a Portugal, de Tolstói à Rússia, como ainda de Valter Hugo Mãe, português também contemporâneo, à floresta do suicídio, no Japão. E de Gonçalo a diversas partes do mundo. E nessa imensa biblioteca é que vemos aberturas para construir novas leituras, para aumentar nossa bagagem em uma reescritura.

A biblioteca nos dá o mundo, mas ela nos dá um mundo falso; de quando em quando, produzem-se rachaduras, a realidade se revolta contra os livros, por intermédio de nossos olhos, por intermédio das palavras ou de certos livros, um exterior nos acena e nos dá uma sensação de enclausuramento (BUTOR, 1974, p. 193).

Olho para *A história de Arquitas*, publicado em *Histórias Falsas*, de Gonçalo M. Tavares, no qual o filósofo Arquitas de Tarento é ficcionalizado para resgatar a filosofia clássica. No conto, ele é um hospitaleiro que recebe muitas pessoas, e é reconhecido por isso, há fofocas de que teria recebido Buda, mas não há

confirmação. Recebeu pobres e analfabetos, com os quais aprendera a ser sensível e inocente; ainda, pôde receber Platão, com o qual aprendeu, obviamente, filosofia e a lidar com a morte e com os vivos. Só que nisso, o visitante trouxera com ele um tesouro: a terceira obra-prima de Homero, *Margites*, uma comédia em um único exemplar, guardado por Platão. Agora, ele fora repassado aos cuidados de Arquitas, que o guarda em um cofre. *“Defenderé el libro como defendo a mi hija: solo se lo daré a un hombre. Antes buscaba un grande hombre, ahora buscaré dos. Elegiré un marido para una mujer y un sábio para el libro”*<sup>9</sup> (TAVARES, 2008c, p. 55). Na tentativa de salvar o tesouro, Arquitas vai ao meio do rio e joga o cofre ao fundo. Quando ele o quiser novamente saberá onde estará. Todos o acharam maluco ao fazer isso, pois para eles nem mesmo o hospitaleiro saberia onde guardara o tesouro. Enganavam-se. Após algum tempo, ele vai ao meio do rio, por meio de cálculos que somente ele poderia fazer – Arquitas de Tarento dedicava-se à geometria, inclusive – e sem ninguém perceber retira o cofre da água e entrega-o em segredo a um menino, o filho do barqueiro, que teria a missão de guardar o livro de Homero em segredo. Por que ele? Era um menino que não sabia ler.

*Hoy, localizar el poema se hace improbable, casi imposible. Sin embargo, dos certezas: la primeira es que un único hombre posee el cofre. La segunda es una certeza que nace de quien se informó lo suficiente: entre los descendientes y amigos del hijo del barquero ni uno solo aprendió a leer. Por ello, probablemente el libro más buscado de la historia se encuentre entre una familia de campesinos, personas sencillas y analfabetas. Si aún no se ha encontrado es porque quien busca investiga en bibliotecas, em sitios nobles y cultos*<sup>10</sup>. (TAVARES, 2008c, p. 59)

Voltamos ao que diz Butor: é por meio dos livros que conhecemos o universo. Eles são um tesouro, arriscado, que nos possibilita ir além daquilo que nos é possível e proporcionado. Criticamente, é enquanto os livros nos mantêm em uma loucura incessante de aventuras; “é quando surpreendentemente a pessoa

---

<sup>9</sup> Defenderei o livro como defendo a minha filha: vou dar apenas a um homem. Antes buscava um grande homem, agora buscarei dois. Vou escolher um marido para uma mulher e um sábio para o livro (Tradução nossa).

<sup>10</sup> Hoje, localizar o poema é improvável, quase impossível. No entanto, duas certezas: a primeira é que um único homem possui o cofre. A segunda é uma certeza que nasce de quem se informou o suficiente: entre os descendentes e amigos do filho do barqueiro nenhum deles somente aprendeu a ler. Portanto, provavelmente o livro mais procurado da história se encontra entre uma família de camponeses, pessoas simples e analfabetas. Se ainda não foi encontrado é porque quem busca investiga em bibliotecas, em sitios nobres e cultos (Tradução nossa).

mesma nos mostra que não precisa de nós, de nada, de ninguém além dos livros; ela mostra um acendedor, um simples fósforo de cozinha” (GOMES, 2011, p. 190). É essa lembrança vaga que nos é deixada por meio de sombras dos enredos. A história da filosofia, nesse caso, é reconstruída numa brincadeira – que parte de uma realidade presente. “Toda crítica de uma literatura anterior torna-se fatalmente um dia, ao se aprofundar, crítica da realidade anterior (e naturalmente de tudo o que dela resta hoje), descobre, ao fazê-la, o que nela já havia de crítica latente, que ela conduz enfim até a clareza” (BUTOR, 1974, p. 195). E para analisar essa anterioridade é necessário perceber, ao mínimo, essa antiguidade. Gonçalo, de fato, é um autor capaz de quebrar paradigmas pré-estabelecidos. Ele faz parte de um grupo clássico a partir do momento em que ele se relaciona com os outros clássicos, numa corrente de tradições. E:

[...] ler um autor antigo nunca é ler apenas este autor. Examinemos, a seu respeito, a biblioteca interior: toda uma seção lhe concerne. O corpo de seus escritos não é mais do que o núcleo de um enorme conjunto que compreende tudo o que foi redigido a seu respeito, e isto em todos os graus (BUTOR, 1974, p. 200).

O corpo que aparece dentro de outro e que necessita de outros elementos para se compor.

O corpo é FANTASMA, esconde-se e depois Aparece.  
 Planear pois a Aparição.  
 Planear o Fantasma.  
 Criar ESTRUTURA, ou seja: ossos, para que o FANTASMA exista.  
 Os ossos do Fantasma são a subtileza.  
 Osso subtil.  
 Osso imprevisto. Aparece no sítio do corpo onde o corpo  
 não se sabia Existir.  
 Osso surpreendente. (TAVARES, 2008a, p. 21)<sup>11</sup>

Há fantasmas nas obras de Gonçalo M. Tavares que o acompanham no discorrer das obras, no limiar das estruturas, que aparecem durante os processos de leitura, que surgem conforme a bagagem de cada leitor. Os ossos incorporam as palavras para que assim possam se concretizar na materialidade da poesia

---

<sup>11</sup> Grifos do autor.

tavariana e todo o estado crítico possa ser visto, por meio de uma biblioteca presente.

Como se bêbado nas cicatrizes: olhava para o espelho e elas mexiam-se. É preciso parar os olhos.  
 Ossos redondos, tornados maduros com o sol. Caem.  
 Decidiu não mudar. Não perder a forma como os fósforos.  
 Sobretudo não diminuir o tamanho da inteligência, da cabeça.  
 Resistir ao fogo, ao tempo que come a madeira.  
 No entanto, o pátio do desejo: vazio, varrido por cavalos rápidos:  
 os dias.  
 - Envelheço.  
 Referia-se aos órgãos, ao coração por exemplo. (TAVARES, 2005a, p. 58)

Os mesmos olhos que precisam ser convencidos. Não se pode envelhecer a ponto de isolar e esquecer a poesia. Deve-se amadurecer e semear os versos pelos dias, distribuir passados no presente. Gonçalo passeia remotamente por um bosque de palavras e faz da crítica um instrumento de criação.

### 1. 1 Um autor na contemporaneidade

Gonçalo é atípico em suas relações, sobretudo no corpo da antiguidade. O autor nasceu em Luanda, Angola, em 1970. Ainda criança, mudou-se para Portugal. Cresceu em Aveiro, cidade portuguesa. Sua fama na escrita iniciou a partir do recebimento do prêmio José Saramago, em 2005, que foi congratulado com o discurso referido a ele pelo próprio autor homônimo à premiação. “Gonçalo M. Tavares não tem o direito de escrever tão bem apenas aos 35 anos: dá vontade de lhe bater” (GATTELI, 2013, p.3). Resposta a isso, para a Saraiva Conteúdo, em entrevista cedida em junho de 2010, Tavares disse que não reflete sobre a sua trajetória, prefere estar centrado nas produções presentes e que ainda não foram publicadas.

Além disso, ele também é professor na Universidade de Lisboa. “Essas aulas são exercícios de pensar em voz alta”, afirma à Saraiva<sup>12</sup>. E a escrita o complementa na vida. “Acho que a escrita tem a ver com uma necessidade pós-orgânica. Quando não escrevo fico irritado, é muito próximo a um desconforto

---

<sup>12</sup> Entrevista cedida em junho de 2010 a Ramon Mello, em Lisboa, Portugal. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10333>>

orgânico. Não escrever me obriga a sair do normal”. Salienta-se aqui que Gonçalo não publicou até os 30 anos. Todo o período anterior foi de uma imensa preparação.

Sempre senti a matemática como uma presença/ Física; em relação a ela vejo-me/ Como alguém que não consegue/ Esquecer o pulso porque vestiu uma camisa demasiado Apertada/ nas mangas./ Perdoem-me a imagem: como/ Num bar de putas onde se vai beber uma cerveja/ E provocar com a nossa indiferença o desejo/ Interesseiro das mulheres, a matemática é isto: um/ Mundo onde entro para me sentir excluído;/ Para perceber, no fundo, que a linguagem, em relação/ Aos números e aos seus cálculos, é um sistema./ Ao mesmo tempo, milionário e pedinte. Escrever/ Não é mais inteligente que resolver uma equação;/ Por que optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba:/ Entre a possibilidade de acertar muito, existente/ Na matemática, e a possibilidade de errar muito,/ Que existe na escrita (errar de *errância*<sup>13</sup>, de caminhar/ Mais ou menos sem meta) optei instintivamente/ Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa. (TAVARES, 2005a, p. 161)

E talvez o tente reencontrar por meio do mapa de narrativas do Bairro. O teor sensibílíssimo do autor tange na tentativa de aproximar-nos dos relatos e nuances da vida cotidiana do ser humano, ou até mesmo de suas experiências de viagens. Um passeio na Cidade do México, por exemplo, rendeu a ele a produção da obra *Canções Mexicanas*. Nos contos, ele acompanha o cotidiano, e digo pelas perspectivas encaminhadas às nossas leituras de tentar fazer com que conheçamos partes da Cidade, e em 27 contos que chocam as nossas curiosidades: “O coala é levado às cavalitas pela mãe’ e isso parece excelente também aqui nas ruas do México, em que as mães levam os filhos às cavalitas” (TAVARES, 2013a, p. 63) – isso ao perceber, por exemplo, um passeio das mães com os seus filhos. Quando discute a segurança do local, no capítulo “*Lo más seguro*”, Tavares nos alerta inicialmente dos buracos presentes, para logo depois nos chamar a atenção para tomarmos cuidado com o que acontece com os estrangeiros na Cidade, principalmente, os europeus.

Um europeu branquinho, cortam-te o pescoço, vendem-te em peças, têm lojas de automóveis e, por cada peça de carro que roubam, roubam uma parte do teu corpo e depois vendem-no; nunca entres numa oficina de automóveis, eles vendem-te ao pedaços, gostam dos europeus, vendem os europeus às peças, como te chamas?, vieste de onde?, nunca digas que não és daqui, és muito branco, mas diz que nasceste em México df<sup>14</sup> e que

<sup>13</sup> Grifos do autor.

<sup>14</sup> [sic.] a Cidade do México, antigamente, era mais conhecida como Distrito Federal, ou México DF.

acreditas no Jesus negro, mas é isso, amigo, é mais seguro seres atropelado, muito mais seguro (TAVARES, 2013a, p. 57).

O México é observado e contado aos miúdos por Tavares; basicamente, um espaço caótico, despertado, com suas narrativas curtas, às intensas sensações de um viajante. Todo esse papel observador o coloca diante das propostas realistas com grandes intensidades. “Felizmente a nossa realidade tem normalmente intensidades bem mais baixas. As vidas têm noventa e nove por cento de ações de intensidade baixa. E só assim aguentamos a realidade. As rotinas diárias estabilizam os dias, [assim,] o absurdo talvez seja a suspensão injustificada dos hábitos” (TAVARES, 2016, p. 3).

O hábito da escrita de Gonçalo se criou como o de Fernando Pessoa: em cafés<sup>15</sup>. “Normalmente levantava muito cedo, às 5h30 às vezes, e lembro por vezes que andava às voltas à espera que o primeiro Café abrisse às 6h30; e nesse período escrevi muito em cadernos à mão e os ruídos de fundo eram quase um ruído indispensável para a máquina mental funcionar” (TAVARES, 2013c). No entanto, as interferências externas exigiram dele um espaço mais individual, o isolar-se do mundo. Segundo ele, em entrevista ao *Jornal Rascunho*, o processo se dá a partir da concentração e da digestão mental e afetiva da realidade.

Durante muito tempo escrevi em cafés. Era um tempo de escrita completamente diferente, escrevi em cadernos, uma escrita que misturava escrita e design muitas vezes. E que tinha por base de fundo o barulho das pessoas. Mas hoje tento escrever nesse bunker do século 19, por vezes alternando com uma entrada no real, que tem a ver com a caminhada. Quase sempre, quando posso, caminho por uma ou duas horas no meio das pessoas, no meio da multidão, vendo os que andam por nós: as pessoas que param, as pessoas que discutem, namorados a ter comportamentos estranhos (TAVARES, 2016, p. 11).

---

<sup>15</sup> Em entrevista ao Programa Imagem da Palavra, em julho de 2013, Gonçalo afirma que entre os 20 e os 30 anos, principalmente, escreveu e leu muito em cafés. No site da “Casa Fernando Pessoa” (Disponível em: <http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2252>), encontramos registros de que Pessoa frequentava cafés para produzir seus textos. E as produções eram feitas em papéis diversos, segundo a instituição. Gonçalo é capaz de recuperar a tradição dos poetas lisboetas de circundar e fazer de seus escritórios os cafés de praças, Pessoa, assim como, esteve por muito tempo frequentando o Café Martinho da Arcada, em Lisboa.

REDEMINASTV. Programa Imagem da Palavra – Gonçalo M. Tavares. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVcoUHoGly8>. Acesso em: 05 jun. 2016

Acontece é que Gonçalo M. Tavares marca sua presença na literatura portuguesa justamente pela sua escrita característica. Suas temáticas, o processo, tudo provoca o convencimento em suas obras.

Seja pela audácia, pela estranheza ou pelo simples inesperado, o que é facto é que a escrita tavariana surpreende. De facto, o autor joga intencionalmente com a expectativa do leitor, conduzindo grande parte das vezes a história até ao ponto em que esperamos um determinado desfecho e, de repente...acontece o contrário (MARCELO, 2009, p. 240).

## 2 O BAIRRO, DO QUE FALAMOS

Embora tratemos de alguns caminhos de Gonçalo M. Tavares, em relação ao seu trabalho literário, a série *O Bairro* é o principal objeto de análise. Nela:

[...] a fórmula do romance habitual é pois simplesmente uma forma de paródia. A maior parte dos escritores, conscientemente ou não, tomam os livros célebres de outrora e maquam as rugas. Combinando um esquema bem conhecido, ao qual nossa educação nos habituou, e os sinais exteriores da modernidade, suas obras podem beneficiar-se de uma difusão rápida e atingem por vezes grandes tiragens (BUTOR, 1974, p. 193).

Ela foi desenvolvida, atualmente, com dez grandes intelectuais selecionados pelo autor. Há uma abertura ali, já que outras habitações estão representadas no mapa do local. O primeiro trabalho refere-se ao poeta francês Paul Valéry e foi lançado em 2004. O último foi com o poeta e dramaturgo americano T. S. Eliot, em 2010. E sua leitura não é linear, assim como *Biblioteca*. Defini-lo em apenas um gênero também não é uma exigência prevista nem pelo autor, nem por seus leitores.

Se, por um lado, parece ser construído com tijolos de significado muito simples – o gênero oficial é o de conto infantil, mas não será ele falso? – o que de facto se verifica é a possibilidade de um tipo de leitura feito em profundidade, revelador do ambiente filosófico próprio de cada “senhor”. [...] A tendência de Tavares é precisamente a da diluição de fronteiras, a mistura que cria o novo (MARCELO, 2009, p. 239).

*O Bairro* é um projeto em formação. É “uma tentativa de provocar um deslocamento e uma deformação naquilo que ainda podemos chamar de ‘cena de leitura’ ou de ‘leitura crítica’ como uma forma orgânica a partir do fragmento e no que se conhece conceitualmente como bairro” (STUDART, 2012, p. 138). Além disso, a série foi base para muitas outras produções em paralelo ao mundo literário. O projeto *Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*, criado por alunos de Arquitetura da Universidade Lusíada, em Portugal, é um exemplo disso. “O objetivo foi encarar os senhores do bairro como cliente, procurando projetar espaços (casas, percursos públicos, bibliotecas, bairros) que correspondessem às suas necessidades e refletissem a sua própria personalidade” (MARQUES, 2012, p. 164). A exposição previa construir as residências desses nossos senhores, de modo que atendessem aos critérios apresentados nas obras.

Aquilo que era domínio das palavras é materializado no mundo concreto: cada personagem, com o seu imaginário e o seu próprio mundo. [...] A narrativa transmite, mais do que história, uma capacidade de observação meticulosa das coisas do mundo, que enforma também uma visão desse mesmo mundo (idem, p. 164).

Vê-se que esse espaço nada mais é do que um lugar para senhores serem representados em um mundo às avessas, de acordo com as suas perspectivas e ideologias. Durante a leitura, é possível apontar nossos direcionamentos diante de seus cotidianos irônicos e ingênuos, inteligentes e moralistas, cruéis e trágicos, demagógicos, irracionais, culturais, reflexivos, entre muitos outros. Eles são:

[...] sujeitos da contemporaneidade, complexos, fragmentados, que se escondem sob traços de ingenuidade, às vezes beirando o pueril, mas que, aos poucos, desvelam suas intrincadas maneiras de ser, mostrando seus pontos fracos, suas rupturas, suas superações (MORAES, 2012, p. 14).

A escolha de Tavares pelos senhores que moram nesse bairro fictício é apresentada aos leitores por meio de narrativas curtas e que comportam diversos temas. Nessa série, questões literárias também são provocadas a se discutir; os senhores tentam conversar entre si, com as suas peculiaridades aparentes. Esse é praticamente um projeto em construção, que atrela o passado ao futuro, já que outros 29 moradores estão projetados no Bairro [como podemos verificar na figura 1, a seguir].

[Esse, é] um projeto para o futuro contra o estatuto de conserva do presente e sua lógica temporal nos interregnos da vida corriqueira, um projeto a-funcional que procura reconstruir um campo de luta. Não só no fato de que temos ali moradores que estão e outros que ainda vêm e talvez alguns que se mudem ou nem venham a habitá-lo, como também na estrutura de pensamento que se constrói ali como uma comunidade anacrônica e atópica (STUDART, 2012, p. 143).

De alguma forma, os moradores podem se relacionar em um espaço que se torna diferente para nós, no entanto, a aproximação dos seres constitui essa sociedade peculiar. Digo quase, pois esse lugar é um espaço conhecido para Gonçalo, que tenta salvar praticamente um mundo que se perde exteriormente. “Trata-se de um mundo às avessas, que molda e conforma cada um dos senhores de acordo com modelos distintos” (MORAES, 2012, p. 15). Studart traz pertinência

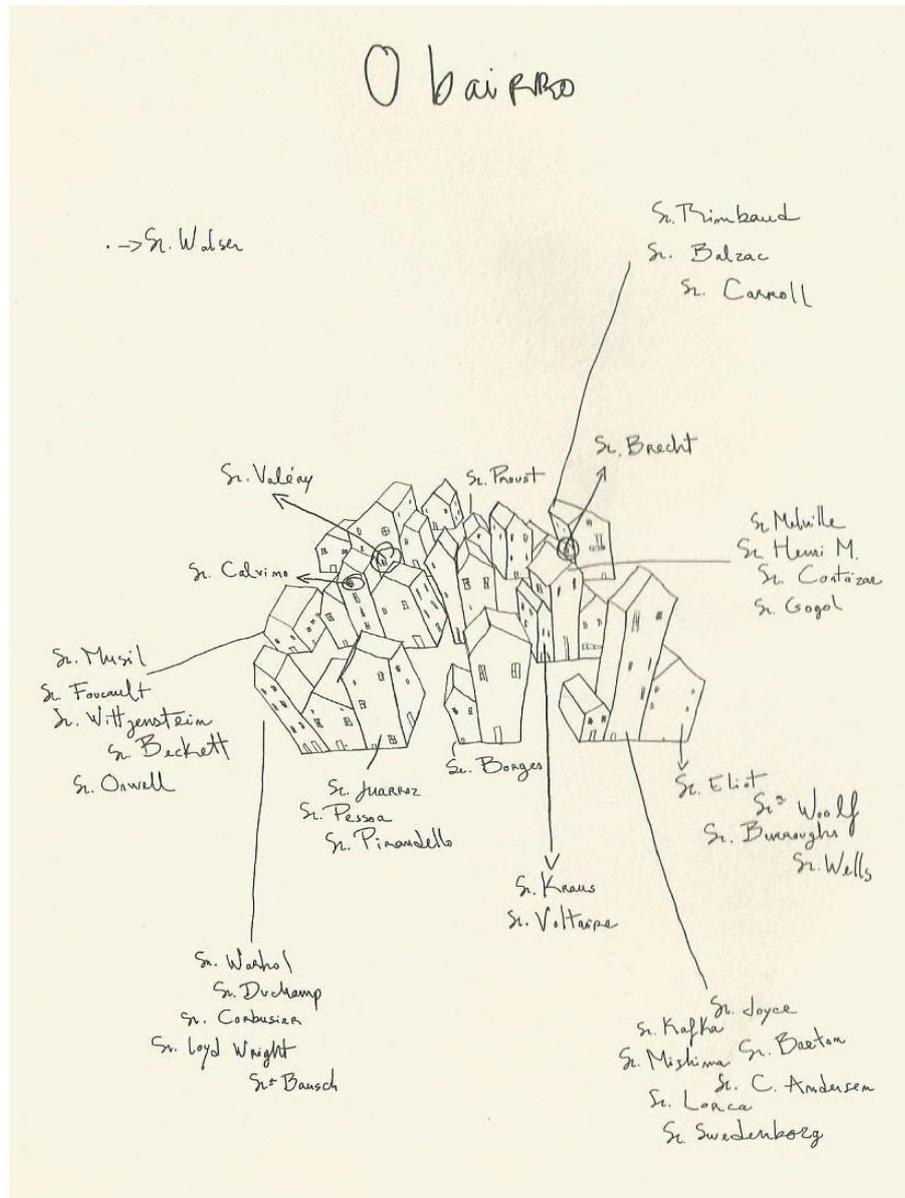
ao trabalho do português quando o coloca como uma prosa que pode ser lida entre a fábula e o ensaio, o poema e a filosofia. “[Ele] faz uso recorrente do fragmento para imprimir sobre o corpo-escrito dos homens (moradores de um bairro) uma teoria do espaço íntimo e, ao mesmo tempo, pensá-los como componentes de uma intensidade secreta relacional” (STUDART, 2012, p. 137). Pois eles são vizinhos autônomos de seu espaço, às vezes são quase incomunicáveis. São:

[...] habitantes de universos paralelos, porém, não iguais, regidos que são por lógicas próprias, distintas, assimétricas e excêntricas de per si, circunscritas aO Bairro, vivendo fisicamente próximas, mas infinitamente distanciadas por suas idiossincrasias. Do ponto de vista comportamental, e quando assumem a posição de personagens narradores, os senhores são igualmente formais no uso da língua e minuciosos ao dar explicações. Algumas narrativas, aparentemente despretensiosas, apresentam camadas de sentido complexas, que merecem análise cuidadosa. (MORAES, 2012, p. 110)

#### **Relação das dez publicações:**

- O Senhor Valéry e a Lógica (2004);
- O Senhor Henri e a Enciclopédia (2004);
- O Senhor Brecht (2005);
- O Senhor Juarroz (2007);
- O Senhor Kraus (2007);
- O Senhor Calvino (2007);
- O Senhor Walser (2008);
- O Senhor Breton e a Entrevista (2009);
- O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas (2009);
- O Senhor Eliot e as Conferências (2010);

Figura 1: Mapa dos moradores do Bairro, da série criada por Gonçalo M. Tavares



Fonte: extraída da série O Bairro

É, assim, uma série que “a cada livro procura armar duplas, duos, enxertos, zonas de contato, como uma crítica expandida, disseminada e periódica da modernidade” (STUDART, 2012, p. 138). Foucault (2015) retorna à *Biblioteca de Babel* para atribuir à linguagem o espaço deste lugar, que configura-se ao contrário do que diz a retórica. Por conseguinte, um olhar que ampliamos ao *Bairro* tavariano.

[É um espaço da linguagem definido] pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares, substituindo à dupla cadeia da retórica a linha simples, contínua, monótona de uma linguagem entregue a si mesma,

devotada a ser infinita porque não pode mais se apoiar na palavra do infinito. Mas ela encontra em si a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias (FOUCAULT, 2015a, p. 59).

Nesse bairro, descobrimos relações entre tantos outros lugares, um espaço de reais analogias de um próprio território. Histórias que transitam entre tantos outros momentos literários. Que busca olhar para autorias e produções diferentes, e que se concebem no mesmo direcionamento de senhores. A biblioteca guarda esses dilemas de um bairro literário, o que nos faz pensar no paradoxo estabelecido por Foucault (2015). Pelo qual vemos um possível (ou não) esgotamento das palavras no livro ou, ao contrário, que, conseqüente a isso, é necessário queimá-los.

E eis o paradoxo: se fazemos um livro que narra todos os outros livros, é ele mesmo um livro, ou não? Ele deve falar de si próprio como se fosse um livro entre os outros? E se ele não se narra, que pode ser, ele que tinha o projeto de ser um livro, e por que se omitir em sua narrativa, agora que ele tem de dizer todos os livros? (FOUCAULT, 2015a, p. 60)

Parafraseando, se se cria um *Bairro* que possui narrativas de muitos outros livros, consideramos ela uma obra ou não? Assim, esse projeto de senhores de Gonçalo M. Tavares fala não apenas do seu território, mas por esse espaço é que as histórias se amarram e se desenvolvem em seus cotidianos. Ele não é apenas “uma obra”, mas são várias em uma única ideia, que em suas perspectivas abre espaço para tantos outros moradores. Destarte, o início da literatura se dá quando o livro toma um “lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados neste impossível ‘volume’, que vem colocar seu murmúrio entre tantos outros – após todos os outros, antes de todos os outros” (FOUCAULT, 2015a, p. 60). É ainda quando a leitura é consumada por seus leitores, e, nesse caso, *O Bairro* toma chão em nossa construção imagética.

### 3 O BAIRRO PELA PERSPECTIVA DO ESPAÇO

**“Cada espaço determina, ou pelo menos encoraja, sua própria espécie de história. [...] O que ocorre depende muito de onde ocorre”**  
**(MORETTI, 2003, p. 81)**

*O Bairro, no seu conjunto, e quando estiver todo pronto, é um projeto enorme. Vai durar toda a minha vida. Acho que no final vai ficar algo como se fosse uma história da literatura, mas em ficção. É, se calhar, a minha forma de fazer ensaios. São personagens que, embora guardando um pouco o espírito do nome que levam – quer seja pelo tema, pela lógica de pensamento, escrita etc. –, são ficcionais, autônomas, personagens que fazem o seu caminho (TAVARES, 2007a, p. 4).*

Esse projeto de Gonçalo é um espaço literário que se dá como num bairro da realidade. Ele é comparado pelo próprio autor com a aldeia de Asterix, um lugar que resiste à invasão dos bárbaros, resistente, portanto, aos problemas externos, e que demonstra um ar de segurança e acolhida aos habitantes (STUDART, 2012). Esse vilarejo foi criado em 1959 por Albert Uderzo e René Goscinny, e suas histórias narram as aventuras na Gália (região que corresponde aproximadamente com a França) de dois combatentes contra os romanos, que buscam invadir o seu território, o único que ainda resta ainda não pertencente ao poder de Roma.

*Estamos no ano 50 antes de Cristo. Toda a Gália foi ocupada pelos romanos... Toda? Não! Uma aldeia povoada por irredutíveis gauleses ainda resiste ao invasor. E a vida não é nada fácil para as Guarnições de legionários romanos nos campos fortificados de Barbaorum, Aquarium, Laudanum e Petibonum...<sup>16</sup>*

Essa introdução se repete em todas as edições de Asterix e Obelix. As narrativas coincidem com o período de invasões romanas comandadas por Júlio César. Ele “unificou o poder em Roma, tornou-se ditador e, apesar de nunca ter sido imperador, criou as condições para que seus sucessores governassem o maior império do mundo antigo” (SILVA, 2005, p. 1). O vilarejo no qual se passa a história de Uderzo e Goscinny na realidade existiu, e foi o que mais resistiu ao poder

---

<sup>16</sup> Texto retirado do livro *Asterix nos Jogos Olímpicos*. Trecho disponível em: [http://www.galerarecord.com.br/upload/catalogo/57d31e0051c29\\_asterixnosjogosolimpicos.pdf](http://www.galerarecord.com.br/upload/catalogo/57d31e0051c29_asterixnosjogosolimpicos.pdf)

romano. Eles eram extremamente organizados, como afirma Silva (2005), e depois de quase um mês é que realmente foram invadidos e tomados por César.

Possivelmente, Gonçalo o traz como referência para o seu bairro justamente por ser um lugar onde ele assegura esses senhores. Um espaço onde há possibilidade de criar vizinhanças, em que haja acolhida e resistências. São todos eles fortes, na concepção de Tavares, e permanecem protegidos, numa espécie de fuga das invasões do mundo contemporâneo. Nesse lugar, encontramos uma eterna vivência de senhores e seus cotidianos aventurecos. Assim:

Gonçalo Tavares surpreende ao construir esse seu inventário literário e crítico não por meio da citação direta, mas disfarçado sob as tramas da ficção, deixando aos leitores a tarefa de identificar, em seu texto, os indícios de uma literatura ali evocada por meio dos nomes próprios utilizados como títulos dos livros (MOREIRA, 2014a, p. 84).

Atrevo-me a afirmar que há muitos personagens ainda a serem retratados, bem como o espaço para que adentrem tantos outros senhores. “O meu Bairro de senhores é um bairro como outro qualquer: há pessoas que se podem mudar para lá, e há outras que podem sair” (TAVARES, 2007a, p. 5). Essa hipótese confirma-se, por exemplo, pela criação dos contos do Senhor Voltaire, vizinho do Senhor Kraus, publicados na Revista Notícias Magazine, em novembro de 2013<sup>17</sup>, mas que não possui ainda uma obra completa, assim como os outros 10 senhores.

O Senhor Voltaire mantém sempre um sorriso no canto da boca que denuncia o sarcasmo – a distância psicológica e moral em relação às coisas de que fala. Um belo álbum de fotografias, este. A história individual do século XX em fotografias – disse o senhor Voltaire (TAVARES, 2013d, p. 1).

Voltaire é companheiro do Senhor Foucault. É com ele que vive alguns de seus momentos. “Duas cadeiras, lado a lado, numa das principais praças do bairro. Os dois sentados” (idem, p. 1), observam um álbum de fotografia sobre a história individual do século XX. Com a mesma perspicácia, Voltaire, em outro conto, pensa em organizar o lugar de uma forma diferente.

---

<sup>17</sup> O autor mantinha uma coluna semanal na revista lisboeta, onde ele publicou tantos outros textos. O periódico é material suplementar semanal do Diário de Notícias e Jornal de Notícias, em Lisboa, Portugal.

Em vez de: mulheres para um lado, homens para outro, crianças para um lado, velhos para outro – comecemos então a propor: quem diz sim para aquele lado, quem diz não para o outro. A cidade dos homens que dizem sim. A cidade dos homens que dizem não. Duas cidades opostas. Duas cidades quase inimigas (TAVARES, 2013e, p. 1).

Para ele, as pessoas acordam ou dizendo sim ou não. E assim precisam ser divididas. Mas não é dessa forma que Gonçalo acredita ser a melhor forma, até porque em um Bairro reúne vários indivíduos, sendo vizinhos. Um espaço para vivências, experiências e relações. De antemão, encontro-me com a geografia literária de Moretti (2003), pensando no que ele acredita: em pôr uma geografia que estuda a literatura ou vice-versa, da literatura na geografia.

A literatura e a geografia formam uma relação que remete à configuração dos espaços no interior do universo ficcional. Tal configuração possibilita situar o fenômeno literário que se manifesta em romances. Dados e recursos que são familiares a geógrafos passam a ser instrumentos para a análise do estudioso da literatura. (AQUINO; HAYET; PEREIRA JUNIOR, 2013, p. 5)

A literatura se amplia, dessa forma, ao olhar para a geografia, nas análises espaciais. Ela acaba por destruir o documento. É um espaço liso que não tem dimensão, que cria e recria um momento espaço-temporal, constituindo elementos para se pensar a sociedade do ambiente do escritor (MARANDOLA, 2006). Assim, os autores são capazes de olhar para o espaço de onde retratam a realidade, aproximam para os seus leitores condições que atrelem o espaço e o tempo ao que é visto na obra.

[E] a vantagem em conhecer bem o país, em particular a sua geografia, é que assim pode enviar ordens para cada cantinho. Se souber de geografia as suas ordens podem ser exaustivas, ao metro quadrado. É quase como ter uma folha quadriculada e preencher todos os espaços com a suas diretivas. Não deixar nem uma pequena elevação ou um miserável riacho fora do benfazejo alcance das suas medidas políticas. (TAVARES, 2007c, p. 53)

Em completude a isso, as heterotopias foucaultianas “atuam como espaços que se encontram fora de todos os outros espaços e mesmo assim encontram-se intrinsecamente ligados a estes” (SOUZA, 2009, p. 2). No geral, elas são espaços verossimilhantes, uma possibilidade de concretizações das utopias. São, acima disso, espaços reais, alcançáveis. Diferente do que é a utopia, que se vê como um

espaço totalmente irreal, uma relação de analogia direta ou inversa (FOUCAULT, 2015).

### 3.1 Geografia literária: uma noção de espaço

Caminhemos primeiramente pela geografia, “para que nenhum metro quadrado escape às suas ordens” (TAVARES, 2007c, p. 53), para que possamos compreender relações, divisões e o próprio território pelo qual se passam as narrativas de Gonçalo M. Tavares. Pelos olhares de Moretti, na série *O Bairro*, vemos, há uma possibilidade de ter uma associação entre os estudos da geografia e os da literatura. Trata-se, basicamente, de uma manifestação da espacialidade da realidade. “Entretanto, pode se referir a duas coisas muito diferentes. Pode indicar o estudo do espaço na literatura; ou ainda, da literatura no espaço. No primeiro caso a dominante é ficcional [...]. No segundo caso, é um espaço histórico real” (MORETTI, 2003, p. 13). Sendo mais claro, os dois campos obtêm uma relação que transformam e contribuem com um ao outro. Aquilo que é comum para um agente da área passa a ser membro contributivo da outra ciência.

*This attention to shared territorial space, though, is more than simply the specification of the terrain on which our story will play itself out. It is rather a means of productively drawing on the insights that spatial, topographic, or geographical aspects implicit in human institutions and practices offer<sup>18</sup>. (SONDRUP, s/d, p. 3 apud CUNHA, 2011, p. 41)*

A arte não tem relação geográfica, mesmo assim, a Literatura, de alguma forma, aproxima-se desse campo, captando temáticas voltadas ao ambiente e sendo “uma rica fonte para os estudos geográficos, por representar o mundo de uma forma diferente da que a ciência representa, visto que, enquanto o cientista busca clareza e especificidade, o escritor busca a plenitude, o amplo e a perfeição” (MARANDOLA, 2006, p. 67).

Deparamo-nos neste ponto com o Chefe, personagem que tanto se envolveu com a cartografia nos contos do Senhor Kraus. Ele já recebera alguns mapas, mas

---

<sup>18</sup> Essa atenção ao espaço territorial compartilhado, no entanto, é mais do que simplesmente a especificação do terreno em que nossa história se desenrolará. É mais um meio de se basear produtivamente nas percepções que os aspectos espaciais, topográficos ou geográficos implícitos nas ofertas das instituições e práticas humanas (Tradução nossa).

utilizara-os como lenços das narinas, toalhas de mesa, entre outras coisas. Mas o que me intriga é a sua persistência em estabelecer realidade àquilo que realmente não o é. Já que, o mapa, para ele, não é apenas uma representação, como muitos insistiam à sua pessoa. Ele mantinha certos cuidados com os papéis, “limpava todas as unidades e nódoas líquidas apenas com a parte do mapa que representava o interior do país – a zona mais seca” (TAVARES, 2007c, p. 47); isso facilitaria resolver alguns problemas de crises hídricas que ocorriam. Porém, os mapas, segundo Moretti, são capazes de nos deixar muitas dúvidas, porque ele não está ali para esclarecer, mas para gerar questionamentos e ideias. Destarte, força a nos mover diante das situações requisitadas. Isso, claro, em contraposição à conformidade dos cartógrafos, porque para eles o mapa elucida e nos diz muito mais que as palavras. Os mapas têm a força de mudar a forma como lemos um romance. “[E ele] é exatamente isso, uma ligação que se torna visível -, nos permitirá ver algumas relações significativas que até agora nos escaparam” (MORETTI, 2003, p.13). O Chefe nem ligava para os preciosismos técnicos, não se importava com a teoria. “O Chefe tinha na verdade um problema intelectual: não conseguia diferenciar a realidade da representação da realidade” (TAVARES, 2007c, p. 47). Chegou a escrever “Chuva!” no mapa sobre os territórios mais secos para ver se ali um problema se resolvia. Percebera, obviamente, que isso não se realizava, mas acreditava que isso era armação de seus auxiliares que, para ele, não queriam a realização disso. E “não deixando de pensar em qual dos seus adversários poderia estar a boicotar a sua ação energética, o Chefe murmurava, intrigado, para si próprio: - Mas se eu escrevi ‘chuva’ no mapa...” (TAVARES, 2007c, p. 48). Não queria aceitar o fato da realidade.

Nisso, o mapa é avaliado como recurso para criação de um determinado espaço na literatura; é como, portanto, delimitar uma região naquilo que se constrói referente na história literária, uma produção de ambiente. A ideia do mapa nos remete a uma elaboração geral representativa, em que cartógrafos tomam como base os territórios das nações; escolhe-se, assim, uma área que queira representar e as projeções que se queira usar (CUNHA, 2011).

Em primeiro lugar, realçam o *ortgebunden* (literalmente, preso, ligado ou vinculado ao lugar), a natureza espacial das formas literárias: cada uma delas com sua geometria peculiar, suas fronteiras, seus tabus espaciais e

rotas favoritas. Em seguida, os mapas trazem à luz a lógica interna da narrativa: o domínio semiótico em torno do qual um enredo se aglutina e se organiza (MORETTI, 2003, p. 15).

Sabemos, pois, que Gonçalo constrói um espaço fictício, baseado em um mapa, como bem visto na seção anterior, no entanto, esse lugar possui os seus pontos de indeterminação que provocam uma evasão para o pensamento na realidade, ou seja, possibilidades de levar ao espaço existente. Assim, parto para a hipótese de que o *Bairro* é um espaço do infinito, tal como foi percebido na linguagem do autor em outras obras, tal como se percebe na escrita da *Biblioteca*, por exemplo. Esse bairro taviariano é, pelos entremeios foucaultianos, um lugar sem lugar, assim como uma biblioteca o é.

A série *O Bairro* pode ser lida como uma espécie de território literário no qual o novo se constrói por meio de indícios que garantem a sobrevivência de uma certa literatura, ou seja, por um caráter ao mesmo tempo crítico e inventivo, por uma escrita que tanto retoma e analisa outras produções quanto recorre à criação para articulá-las e aproximá-las.

Trata-se de um pequeno bairro no qual escritores, pensadores e artistas de origens as mais diversas, tanto temporal quanto espacialmente, tornam-se vizinhos e convivem por meio dos textos do escritor português: conta-se, hoje, com dez livros publicados, mas o mapa-diagrama que nos apresenta graficamente esse bairro em sua distribuição espacial abre-se para inúmeras possibilidades de preenchimento (MOREIRA, 2014a, p. 83).

Os moradores, por exemplo, vivem em espaços (ir)reais, alcançáveis por qualquer indivíduo (grandes e pequenas casas; cafés; barbearias; ruelas e estradas, entre outros), com a condição de que estejam nos pensamentos reflexivos do criador. Esses espaços interferem nas micronarrativas das obras, já que se criam inter-relações com o todo dali, inclusive com a vizinhança. O que cabe dizer é que, como heterotopia, esse lugar tem um espaço na literatura, por seu caráter crítico e inventivo acaba por se encontrar em um lugar de valor na autoria.

As escolhas estilísticas, segundo Moretti, são determinadas por uma posição geográfica especial. “O espaço age sobre o estilo” (MORETTI, 2003, p. 52). É por isso que encontramos, e não só na literatura de Gonçalo, mas em tantas outras, brasileiras e portuguesas, algumas marcações típicas de regionalidades, de relações quanto ao espaço determinado a que o autor se vincula ou tenta se vincular. Moretti, no conjunto, ainda concerne sobre os encontros possíveis que um espaço pode nos oferecer. Para ele, as “estradas” é o lugar preferido para os encontros casuais.

Na estrada (a 'grande estrada') cruzam-se num único ponto espacial e temporal os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, representantes de todas as classes, situações, religiões, nacionalidades, idades. Aqui podem se encontrar, por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço, podem surgir contrastes de toda espécie, chocarem-se e entrelaçarem-se diversos destinos (MORETTI, 2003, p. 59).

Em *O Senhor Breton e a Entrevista, O Senhor Valéry e a Lógica e O Senhor Calvino*, por exemplo, vemos em certos passeios dos Senhores pelo Bairro, alguns encontros casuais nas estradas.

Nas ruas do bairro, passou pelo senhor Duchamp. O senhor Duchamp ia pensando em outra coisa. Quase nem o viu. (TAVARES, 2009, p. 29)

Mas eis que vinha alguém com quem falar. O senhor Kraus.

- Há uma ciência a inventar – disse o senhor Kraus, ao mesmo tempo que apertava a mão do senhor Breton. (ibidem, p. 31)

O Senhor Valéry andava pela rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé esquerdo. Um dia disseram-lhe:

- Trocou os sapatos.

E riram-se. (TAVARES, 2004, p. 25)

De súbito, no entanto, foi interrompido. Quando se está a pensar (pensou Calvino) é-se interrompido como se nada estivesse a fazer, falam conosco como para um preguiçoso:

- Senhor... onde fica a rua de Le grand?

Calvino respondeu, de imediato. (TAVARES, 2007b, p. 58)

E isso só acontece porque eles vivem em relação em um mesmo território. Assim como o Senhor Voltaire que se encontrou com o Senhor Foucault, tantos outros senhores se encontram em seus cotidianos, como o Senhor Valéry em suas diversas caminhadas, ou Walser a receber os homens para consertar a casa. O Senhor Eliot, que vive em seus fragmentos dissertando sobre versos aos Senhores Borges, Manganelli, Breton, Swedenborg e Balzac. Entende-se, pois, que “é preciso que as pessoas caminhem em sentidos diferentes para que se encontrem, em caminhos idênticos não há a possibilidade do encontro que provocará a mudança de trajetória, não há como traçar-se a linha diagonal” (MOREIRA, 2014a, p. 85). É necessário que elas convivam para que se relacionem. O *Bairro* perpassa esses cotidianos criados por Gonçalo M. Tavares; para o Senhor Kraus, é como se essa escrita estivesse contaminada por um problema intelectual de criação: “[não se

consegue] diferenciar a realidade da representação da realidade” (TAVARES, 2007c, p. 47).

Essas afinidades n’O *Bairro* constituem-se como em relações de vizinhança, até porque lanço-me a vê-los como de fato moradores de um espaço habitável. Para Gonçalo, “a vizinhança pode ser definida e sintetizada desta forma. Dois homens falam entre si, de janela para janela” (TAVARES, 2014b, p. 1). Assim, pelos caminhos tavianos, essa vizinhança não pode ser aqueles que estão próximos demais, que vivem juntos ou que dormem na mesma cama; claramente, vizinhos serão os que estão no afastamento. Para construir essa relação é necessário estar na máquina de fazer vizinhos, uma vez que o bairro “se torna o elemento mobilizador de um projeto literário que não se preocupa com a delimitação dos territórios, mas sim com a mobilidade entre estes” (MOREIRA, 2014a, p. 83). E essa máquina acaba sendo um material que poderia ser levado até para outros lugares para que assim se possa construir de fato vizinhos.

O procedimento é então o seguinte: dois sujeitos que não se conhecem entram para esta máquina de fazer vizinhos, para este compartimento de criação de vizinhos e chegando, então, cada um por seu pé a cada uma das janelas e colocando cada um a sua cabeça para fora na direção do outro, cruzarão olhos e dirão, simplesmente: como está vi-zinho? Uma frase simples, mas que inicia o processo. (TAVARES, 2014c, p. 1)

Isso pode nos ajudar a criar boas ou más relações, mas mesmo assim vizinhos. Coisa que em um bairro todos são. Uma tentativa de ter pelo menos duas pessoas ao seu lado, uma forma de multiplicar relações entre os seres humanos:

A vizinhança, claro, não tem metros exactos de distância imposta. Porém, quando dois corpos não têm entre si (nariz-nariz, boca-boca) mais do que, digamos, dois centímetros, então é um facto que esses dois corpos deixaram há segundos (há centímetro-tros atrás) de ser vizinhos e estão já ou no estado de paixão forte ou de zanga robusta. Dois corpos que fazem amor não estão em estado de vizinhança, como é evidente. Tudo é, pois, questão de distâncias. Vizinhança, excitação, amor e zanga. Fita métrica e sinal positivo ou negativo resumem estes estados. Vizinhança, amor, zanga. (TAVARES, 2014b, p. 1)

[E], de facto, funciona bem – esta máquina arquitectónica de fazer vizinhos! Não avaria, não tem motor, não precisa de gasolina. É um simples compartimento de quatro metros quadrados com duas janelas amplas que permitem que dois estranhos se tornem vizinhos-de-janela. (TAVARES, 2014c, p. 1)

Figura 2: Representação da Máquina de fazer vizinhos



Fonte: TAVARES, 2014b; 2014c.

### 3.2 A heterotopia, segundo Foucault

Antes de alguns senhores adentrarem no auditório do *Bairro*, algo lhes chamou a atenção. Na verdade, tudo que aparenta estar fora do comum lhes perturba. Sabemos que este lugar é de fato urbano e isso se comprova quando o Senhor Breton, na companhia do Senhor Borges e do Senhor Balzac, chegam a uma das conferências do Senhor Eliot e avistam grafitado<sup>19</sup> na parede externa a seguinte frase: “O doutor Rojas (cuja história da literatura argentina é mais extensa do que a literatura argentina)”<sup>20</sup>. Quem seria o autor? “Todos olham para Borges, o grafitador do bairro. O senhor Borges sorriu. Abanou a cabeça e murmurou um

<sup>19</sup> Os grafites, nos contextos urbanos, manifestam insatisfações de diversas complexidades e de diferentes situações. Para Furtado e Zanella (2009), palavras expressam significações relevantes nos espaços urbanos, tendo composições diferentes para uma cidade. Os grafites “(re)encantam-se os espaços, recriam-se sujeitos e as possibilidades do diálogo entre expressões artísticas, cidade e vivência cotidiana. Das palavras às imagens super elaboradas, o graffiti impõe uma nova apreensão ética-estética da cidade e reclama novos sentidos. Novos sujeitos são constituídos via atividade criadora que, ao mesmo tempo em que transformam muros, paredes, ruas e avenidas, transformam os próprios sujeitos da ação” (FURTADO; ZANELLA, 2009, p. 1284).

<sup>20</sup> Cf. TAVARES, 2012a, p. 7.

pouco convincente: não fui eu” (TAVARES, 2012a, p. 7). Mas não importa quem fizera aquilo, o que quero aproximar são as representações efetivas desse espaço. Ou melhor, o espaço outro.

Para os estudos dessa construção, basear-me-ei no conceito de Michel Foucault ao olhar os espaços outros. Dessa forma, delibero-o como um lugar heterotópico. O conceito é delineado em Foucault (2015), entretanto, é bom salientar que o autor deixa uma possibilidade de análise a esse campo, quando se busca estabelecer um sentido objetivo ao trabalho, não a vendo como uma ciência: a heterotopia. Segundo ele:

[esse campo é] uma espécie de descrição sistemática que teria por objeto, em uma dada sociedade, o estudo, a análise, a descrição, a “leitura”, como se gosta de dizer hoje em dia, desses espaços diferentes, desses outros lugares, uma espécie de contestação simultaneamente mítica e real do espaço em que vivemos. (FOUCAULT, 2015c, p. 433)

Destarte, o objeto de estudo desse campo são os outros espaços, os diferenciados. O que nos permite estabelecer como análise o Bairro criado por Gonçalo M. Tavares, que designou inserir num mesmo espaço intelectuais de caminhos diversos, mas que convivem em uma mesma realidade.

A heterotopia, para Foucault, existe provavelmente em qualquer civilização, são, assim:

[...] lugares reais, lugares efetivos, lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis. (FOUCAULT, 2015c, p. 432)

Em oposição a ela, temos as utopias, que “são os posicionamentos sem lugar real. São os posicionamentos que mantêm com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa” (FOUCAULT, 2015c, p. 431). Praticamente, digamos, esses espaços são uma espécie de sociedade aperfeiçoada, o oposto, de grande modo, eles são totalmente irreais.

Ele ainda traz uma mediana entre esses dois conceitos, chamado de espelho. Ele é concomitante utopia e heterotopia, pois o vemos como um lugar sem

lugar e um lugar absolutamente real, com efeito retroativo (FOUCAULT, 2015). Antes disso, em *As palavras e as coisas*, Michel Foucault tentou delinear esses conceitos a partir de um lugar-comum. Para o teórico:

[...] as utopias consolam: é que, se elas não têm lugar real, desabrocham, contudo, num espaço maravilhoso e liso; abrem cidades com vastas avenidas, jardins bem plantados, regiões fáceis, ainda que o acesso a elas seja quimérico. As heterotopias inquietam, sem dúvida porque solapam secretamente a linguagem, porque impedem de nomear isto e aquilo, porque fracionam os nomes comuns ou os emaranham, porque arruinam de antemão a “sintaxe”, e não somente aquela que constrói as frases — aquela, menos manifesta, que autoriza “manter juntos “ (ao lado e em frente umas das outras) as palavras e as coisas. Eis por que as utopias permitem as fábulas e os discursos: situam-se na linha reta da linguagem, na dimensão fundamental da fábula; as heterotopias dessecam o propósito, estancam as palavras nelas próprias, contestam, desde a raiz, toda possibilidade de gramática; desfazem os mitos e imprimem esterilidade ao lirismo das frases. (FOUCAULT, 1999, p. XII)

Sendo assim, vemos que esses outros lugares partem de conflitos para se constituírem. As fábulas, como forma utópica, acontecem por serem construídas numa ideologia impossível. Elas “representam mundos possíveis, ainda que falando de projeções do mundo real em cenários extremados” (VILAS-BOAS, 2002, p. 95). Ao contrário da heterotopia, que visa uma imobilidade social, não sendo olhada como monolítica. É uma forma de se tornar, talvez, mais humanos. “É justamente por meio das fissuras na estrutura e das múltiplas possibilidades e caminhos contidos na conjuntura que é possível construir-se espaços outros” (RAMOS, 2010, p. 8). Foucault (2015) afirma que nosso presente [e isso já atribuindo realmente o tempo atual] vive na época do simultâneo, da justaposição, do lado a lado e do disperso. Martins explica que nosso presente “seria aquele onde o mundo se experimenta, menos como uma grande vida que se desenvolveria através dos tempos que como uma rede que liga pontos e que entrecruza seu emaranhado” (MARTINS, 2002, p. 93). Seriam basicamente as diversas relações que nós efetuamos a cada momento, experimentações de ligações que se efetivam a cada instante, com usos e significações múltiplas do mesmo lugar. Assim:

[...] temos que as heterotopias, possuem funções bem determinadas em relação aos demais espaços, seja criando um espaço não real, mas que espelha todos os outros espaços reais, de uma forma ilusória, ou um espaço perfeito mas real, onde se encontra o contraste com todos os outros sítios desorganizados e mal construídos. (SOUZA, 2009, p. 2)

No geral, pode-se dizer que a heterotopia é determinada a partir de suas verossimilhanças, de uma possibilidade de concretização na realidade do espaço, representado no texto literário, sendo possíveis em restritas dimensões de texto (VILAS-BOAS, 2002; DAVID, 2010). Vê-se, logo, no Bairro criado por Gonçalo M. Tavares, já que a representação que se dá na série compõe-se nessa perspectiva de concretização. Os senhores existem fora daquele contexto, não, é claro, com os comportamentos que são atribuídos a eles, mas nas verossimilhanças de suas vidas.

Foucault ainda define, em sua explanação, o termo posicionamento. O interessante é que a essa ideia cabe o que é proposto na série *O Bairro*. Segundo ele, “o posicionamento é definido pelas relações de vizinhança entre pontos ou elementos; formalmente, podem-se descrevê-las como séries, organogramas, grades” (FOUCAULT, 2015c, p. 429). Lembremos neste momento a vizinhança de Tavares e o que foi dito a partir de Franco Moretti, na seção anterior, a respeito dos encontros casuais, possíveis em uma estrada, por exemplo, que podem manter relações, assim, mesmo com as suas posições geográficas ou hierárquicas diferentes. “Vivemos no interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos” (FOUCAULT, 2015c, p. 431). E se assim há relações, podemos inferir que há composições de suas identidades a partir do espaço onde se dão essas relações de vizinhança. A heterotopia aparece ligada a uma representação de uma realidade espacial, são reações, chamadas de idílios, por Foucault:

[...] seriam espaços sem lugar, pois se referem aos sonhos e aos desejos de outras situações realizáveis no âmbito da construção literária, [...] um mundo simples e sem conflitos que se oporiam à caótica representação da realidade e sua complexidade labiríntica no texto literário (DAVID, 2010, 195).

Assim, esses momentos idealizados podem ser utilizados pelo leitor para a composição de uma identidade, pois, no geral, eles são reações positivas à negatividade do mundo (VILAS-BOAS, 2002). Salienta-se, aqui, que um indivíduo “com suas características, sua identidade, fixado a si mesmo, é o produto de uma relação de poder que se exerce sobre corpos, multiplicidade, movimentos, desejos,

forças” (FOUCAULT, 2002, p. 161). Portanto, em detrimento do espaço, região, território, além de suas descrições, ao qual o indivíduo se expõe, o saber e o poder estarão atrelados, efetuando em fatos discursivos que desembocam no poder que a ele estão ligados.

De fato, o poder em seu exercício vai muito mais longe, passa por canais muito mais sutis, é muito mais ambíguo, porque cada um de nós é, no fundo, titular de um certo poder e, por isso, veicula o poder. O poder não tem por função única reproduzir as relações de produção. As redes da dominação e os circuitos da exploração se recobrem, se apoiam e interferem uns nos outros, mas não coincidem. (ibidem, p. 160)

Voltamos ao que diz Foucault (2015) nas perspectivas de relações de vizinhanças. Em um todo, as heterotopias podem ser encontradas na maioria das culturas, por isso, não é possível determinar uma única heterotopia. No entanto, ainda, a vida dos indivíduos permanece centrada nas relações de poder que são determinadas pelo espaço social.

Talvez nossa vida ainda seja comandada por certo número de oposições nas quais não se pode tocar, as quais a instituição e a prática ainda não ousaram atacar: oposições que admitimos como inteiramente dadas: por exemplo, entre o espaço privado e o espaço público (FOUCAULT, 2015c, p. 430).

E isso é o que impulsiona a uma determinada sacralização do espaço, silenciosa. Todavia, nas heterotopias, essa sacralização não aconteceria, tendo como perspectiva organizações mais autônomas e não centralizadas.

Não tem a necessidade, para serem válidas, da concordância de um sistema comum, o que não quer dizer um ecletismo débil, práticas oportunistas, total permeabilidade a qualquer proposta ou empreendimento, ou, um ascetismo plenamente voluntário (RAMOS, 2010, p. 5).

É o que se desenvolve no Bairro de Tavares, onde essa organização não acontece de maneira tradicional. As relações de poder são autônomas, não se percebe nenhuma determinação hierárquica presente nesse espaço.

Em *Outros Espaços*, Michel Foucault apresenta seis princípios na heterotopologia. A série de Gonçalo M. Tavares é melhor percebida no sexto

princípio, que determina que a heterotopia possui uma função em relação ao espaço restante que se divide em dois polos extremos:

[...] ou elas têm o papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada. Ou, pelo contrário, criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso. Isso seria a heterotopia não de ilusão, mas de compensação, e me pergunto se não foi um pouquinho dessa maneira que funcionaram certas colônias (FOUCAULT, 2015c, p. 438).

Não seria dessa última forma, portanto, que o Bairro se constitui? Esse espaço serve como uma espécie de colônia, também, assim como foi planejado por Gonçalo em comparação a *Asterix*. Ou, por melhor dizer, a geografia estabelecida por ele, mesmo que irreal, na verossimilhança do real, em oposição às vidas dos senhores, aproxima-se do que diz Foucault. Há aberturas e organizações pré-dispostas para se concretizar como heterotopia. No microconto de Fernando Bonassi “Gente de Bem, Lugar Seguro”, podemos enxergar uma espécie de *Bairro* em descrições minuciosas de um outro lugar, mas que encaixa-se ao que já falamos desse espaço outro, tornando-o mais próximo de uma heterotopia. Além de nos falar diretamente, como em uma relação de primeira e segunda pessoa.

Você está pisando no lugar mais seguro da face da Terra. Você anda por aqui a hora que quiser e nada vai te acontecer. É claro que todos andam numa hora decente, pois todos somos gente de bem. Todo mundo por aqui pode falar o que quiser, não se proíbe isso. Evidentemente todos usam o bom senso ao usar as palavras, pois todos somos gente de bem. Todo mundo pode fazer o que quiser, sem qualquer restrição. Por certo que nada do que é feito incomoda quem quer que seja, pois todos somos gente de bem. Você está me entendendo? Mas está me entendendo mesmo? (BONASSI, 2014, p. 63)

Esses senhores são “gente de bem” que convivem mesmo com as suas diferenças. Pois são vizinhos, apenas. Não se aproximam mais do que isso.

## 4 ARGUIÇÃO AOS CAMINHOS

**“O escritor tem uma técnica para escrever, assim como o papel em branco tem uma técnica para ser escrito” – M. Foucault, em *Biblioteca*.**

### 4.1 A escrita do interminável

Para Gonçalo M. Tavares, publicar pressupõe um conjunto de ações que permanece distante do necessário para se publicar. “Escrever é uma relação invulgar. Publicar é tornar público” (TAVARES, 2016, p. 9). Consequências a isso fazem com que Tavares repense as suas publicações. Talvez dessa forma que ele não tenha feito isso antes dos 30 anos. “A pessoa só deve publicar quando tem um livro forte, quando sentir que, aconteça o que acontecer, vai continuar o seu percurso” (2016, p. 9). Logo, segundo ele, essa ideia de publicar e se tornar um escritor é falha. Para Barthes (1988), o autor que fala em um texto não pode extrapolar os próprios limites e alcançar a voz de um narrador. Escrever é um ato, ao qual a linguagem cria um usufruto, ou seja, próximo de uma impessoalidade do autor. “A linguagem conhece um ‘sujeito’, não uma ‘pessoa’, e esse sujeito, vazio fora da enunciação que o define, basta para ‘sustentar’ a linguagem, isto é, para exauri-la” (BARTHES, 1988, p. 60). O escritor, segundo Blanchot, “nunca está diante da obra e onde existe obra ele não o sabe ou, mais precisamente, a sua própria ignorância é ignorada e unicamente dada na impossibilidade de ler, experiência ambígua que o repõe em atividade” (BLANCHOT, 2011, p. 16). A apreensão persecutória, como lembrado pelo teórico, é este determinado domínio sobre a obra, quando olhamos para Gonçalo, percebemos sua capacidade de dar-lhe impulsão à escrita. O autor pertence à obra, todavia o que lhe pertence é apenas um livro, diria Blanchot. Além disso:

[...] o domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante (BLANCHOT, 2011, p. 16).

Ela se torna inapreensível, pois a palavra não é mais do que aparência. Com tudo isso, o autor sente-se forçado a voltar a meter mãos à obra, logo, percebemos esse longínquo, uma reação ao infinito, ao interminável. Como Borges mesmo já nos mostrou, num ambiente de confusão, também interminável, que chega a ser a biblioteca, numa disseminação babélica do livro, ou até melhor, uma biblioteca babélica. E o meter mãos à obra é a obrigação que o autor perpetua em seus trabalhos, na noção de que o fim não possui necessidade. Assim como no princípio de insuficiência, o qual nos aproxima das perspectivas de que o ser possui na base, no chão, uma incompletude.

Isto se dá na clave da utopia como uma “invenção”, num afastamento daquilo que tomamos como excesso de familiar para tocar o outro, a alteridade e o exílio; desviar o olhar como forma de redesenhar o espaço contaminado pelo convicto e presente si mesmo quando o outro se recusa a ser igual (STUDART, 2012, p. 144).

Assim, objetivar uma mudança em um mundo, parte-se de um ideológico válido, como no Bairro de Gonçalo, que se posiciona em um espaço estranho para alguns, mas contemplativo em uma esperança de mudança consciente do espaço inconcluso. No Bairro, pelas palavras de Blanchot (2013), a existência do ser e da figura em solidão chama o outro, ou uma pluralidade de outros. Há, portanto, a necessidade da continuação, que, se não houver a determinação do número desses outros, pode gerar a disseminação no infinito<sup>21</sup>. Gonçalo, em o *Livro da Dança*, elucida-nos isso, de modo que entendamos o infinito como algo mais palpável e de simples manipulação.

#### **Um objeto exacto**

Entreter o infinito

Tratar o infinito como objecto,

atirá-lo ao chão, partir-lhe a face, curar-lhe as feridas, chamar pelo pai e pela mãe;

---

<sup>21</sup> Na série portuguesa, Gonçalo pré-determinou o número de 'outros' (39), mas, mesmo – ainda – na apresentação de 10, vê-se as perspectivas e aberturas possíveis para novos habitantes. Ele mesmo, inclusive, iniciou com *O Senhor Valéry e a Lógica* sem saber o que viria depois, e somente na terceira escrita, em *O Senhor Brecht*, o mapa “completo” introduz os muitos outros que viriam, sem determinações temporais.

dar-lhe pão à boca no dia das doenças, contar-lhes os ossos e, por fim, desprezá-lo.  
 Entreter o infinito.  
 Tratar o infinito como objecto.  
 (TAVARES, 2008a, p. 81)

Logo, vemos que:

[...] aquele que o princípio de insuficiência ordena é também voltado ao excesso. O homem: ser insuficiente que tem, por horizonte, o excessivo. O excesso não é o demasiado-pleno, o superabundante. O excesso da falta e por falta é a exigência jamais satisfeita da insuficiência humana (BLANCHOT, 2013, p. 79).

E uma satisfação que finda, possivelmente, na morte do escritor. Na verdade, faz-se uma inversão no processo: “o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 64). O trabalho deste termina com a própria vida e continua pelo infinito, não apenas no sentido de uma obra deixada para a posteridade após a morte física de seu autor, mas no sentido de que blanchotianamente a obra é uma experiência incessante de sentido, neste “jogo insensato de escrever”, como diria Mallarmé, citado por Blanchot em *A conversa infinita – 1 A palavra plural*. E:

*[...] si on veut chercher l'auteur après sa disparition, après que son autorité a été contestée et son pouvoir transféré au lecteur et au Texte, il faut chercher un spectre, une émanation de cet auteur. Or, c'est précisément ce que fait Gonçalo Tavares dans sa Bibliothèque, [par exemple], en collectionnant des émanations d'auteurs qu'il utilise à son gré pour engendrer des fictions*<sup>22</sup>.  
 (BERGONZONI, 2015b, p. 84)

Vejamos que todo e qualquer tipo de texto é produzido por algum indivíduo, um autor. Esse mesmo texto pode possuir internamente alguém que conta essa história, o narrador. Nas obras *d'O Bairro*, encontramos a amarração entre um “eu” narrador que também se destaca como um “eu” personagem. Em *O Senhor Breton e a Entrevista*, por exemplo, Tavares traz uma peculiaridade importante na escrita: a condução da narrativa. O discurso usado durante o texto admite uma nova forma de

---

<sup>22</sup> Se quisermos encontrar o autor após sua morte, depois que sua autoridade foi contestada e seu poder transferido para o leitor e o texto, deve-se procurar um espectro, um desdobramento deste autor. Agora, este é precisamente o que fez Gonçalo Tavares em sua biblioteca, [por exemplo], coletando emanações de autores, os quais ele usa para gerar ficções (Tradução nossa).

leitura, já que muitas das vezes na história o leitor é praticamente convidado a se envolver nos pensamentos do narrador.

De alguma forma, as reflexões do Senhor Breton, que entrevista a si mesmo, busca respostas que nem ele mesmo consegue encontrar. São dez perguntas feitas e oferecidas, com deduções e posições quase estabelecidas, que se baseiam em construções individuais do pensamento de Breton – e porque não de Tavares, tendo o tríplice olhar diante do momento narrativo – onde a própria pergunta pode indiciar retornos reflexivos para a leitura (talvez, veja-se um aspecto aproximativo da metalinguagem do narrador, ou de um processo de retórica).

Durante muitas vezes, a leitura realizada fora conduzida por um viés reflexivo, apenas, onde o entrevistado não se manifesta com as respostas esperadas tanto pelo entrevistador quanto pelo leitor. A entrevista é realizada por Breton a ele mesmo, em frente a um espelho. E são basicamente os seus momentos de reflexão, como no caso da 1ª pergunta, onde ele define a poesia:

A poesia não se encontra nem em um lado nem no outro: a noite tem dois lados e a poesia é a porta da casa no momento em que é aberta e o escuro cobre a relva e o céu. Mas quando alguém tem medo, deve correr para casa; e quando sente tédio, deve correr para a parte de fora da noite. E a poesia, que parece uma coisa parada, resolve, ao mesmo tempo, o tédio e o medo; o que é bom e dois, sendo uma única, a poesia. (TAVARES, 2009b, p. 11)

Já na 2ª pergunta, a existência da poesia se dá pela tendência à paisagem ou pelo momento futuro das coisas. O instinto arqueológico, a partir da anatomia, ideia fornecida pelo Senhor Breton, volta-nos à essência interna dos versos. Ao escavar os versos, descobriremos primeiro “a tíbia e o perônio, e só depois certas células inteligentes” (TAVARES, 2009b, p. 14). Ou seja, somente depois de partirmos da superficialidade é que conseguiremos alcançar reflexões relevantes na poesia. Breton ainda explica as fórmulas da vida (a poesia), mesmo não sendo importantes para uma organicidade externa, para um leitor ávido que busca sua sobrevivência e tão somente com um propósito do “eu”. Ao atingir os pensamentos alheios, não há um alimento, a não ser para a alma, e para ele, as pessoas que dizem se alimentar de poesia são as pessoas que nunca passaram fome na vida. A escrita é natural para si mesmo, não para o outro. Mas há um intuito de se apropriar fisicamente do outro, de buscar nas entranhas da pele, de também se tornar

alimento. A poesia é suficientemente forte para não depender de nenhum histórico; ela deve aproveitar o instante que surge nas mentes, permanece e vai-se.

O verso pisa, sim, teu coração, como se fosse o inverso de um ataque cardíaco, o simétrico bom do peso mau. Um verso forte não tem história, como os países. Não tem invasões, reis, assassinados, resistências, traições, e quatro adultérios de uma rainha da Idade Média. Um verso, hoje, não tem Idade Média dentro dele. Mesmo que seja um verso com dois mil anos, hoje, esse verso é absolutamente contemporâneo. Porque é verso (TAVARES, 2009b, p. 16).

A todas essas questões elaboradas por ele, a essas perguntas reflexivas e persuasivas não se têm as respostas. Breton apenas repensa atitudes externas aos questionamentos realizados – o que podemos considerar como o seu modo de respostas, mesmo que a partir de ações e comentários. Esse indivíduo que realiza a entrevista reveza entre a primeira pessoa (é a que mais aparece), e a terceira – para estabelecer comentários, que se desenrolam a partir das discussões.

O narrador, basicamente, é “o destinador do discurso explicitamente instalado no enunciado”, é actante da enunciação enunciada e pode estar em sincretismo com um dos actantes do enunciado. Na medida em que o narrador pode intervir a todo instante como tal na narrativa, todo o enredo é virtualmente feito em primeira pessoa (FIORIN, 2002, p. 104). É o que acontece, portanto, com Breton. Não é possível, aliás, desligarmos o sujeito da linguagem.

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ego [...] a subjetividade de que tratamos aqui é a capacidade do locutor para se propor como ‘sujeito’. Define-se não pelo sentimento que cada um experimenta de ser ele mesmo, mas como a unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência (BENVENISTE, 1976, p. 286).

Barthes, entretanto, afirma em seu texto que a linguística acaba com o autor, pois a enunciação se mostra vazia sem a necessidade de conter interlocutores. “‘Linguisticamente’, o autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, tal como eu não é senão aquele que diz eu” (BARTHES, 2004, p. 60). Se pararmos para olhar a obra do autor português, encontraremos até mesmo, em suas perguntas, a forma de ser da personagem; o Senhor se comporta, em um todo da

obra, de maneira despreocupada, sem relevar os critérios de um questionamento elaborado por ele mesmo. Esse sujeito que aparece dentro das indagações parte do pressuposto de que o entrevistado acompanharia as reflexões e as desenvolveria em seus comentários, no entanto, vemos o contrário.

E se isto existe – e acredito que sim, senhor Breton -, se isto existe é porque os versos, quando digeridos, se decompõem em fragmentos que esquecemos, mas também numa energia que nos torna bípedes mais lúcidos. Como se nossa cabeça estivesse mais perto de tocar o sol.

Será isso, senhor Breton?

O senhor Breton estava cansado. Era o momento de fazer um intervalo na entrevista. Parou a gravação, dirigiu-se à porta do apartamento e saiu. Precisava andar, precisava desacelerar (TAVARES, 2009b, p. 28).

Nesse trecho, a resposta de Breton não surge explicitamente, mas quem responde é o próprio narrador. Observa-se o período “precisava andar, precisava desacelerar” destacado do parágrafo anterior; nele as atitudes do Senhor contadas na narrativa são as respostas para o comentário na indagação dele mesmo. Nem sempre palavras, portanto, serão as réplicas, também movimentos podem nos dar orientações cabíveis a cada questão.

Em Foucault, um autor é visto como uma “função-sujeito” capaz de possibilitar a ação de relacionar textos entre si, já que ele apresenta características de um modo de ser do discurso. Nele, se comporta uma diversidade de “eus” que se manifestam nos diversos planos presentes dentro de uma obra.

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1997, p. 56)

Em nosso entorno, muitos discursos que acontecem são ignorados por um autor, ou melhor, a noção de autoria não aparece para textos não literários. Para Foucault, “o autor é aquele que dá à inquietante linguagem da ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (FOUCAULT, 2014, p. 26). Portanto,

toda essa relação de conhecimento adquirido ao longo do tempo por Gonçalo Tavares, é refletida na escrita do Bairro. Os autores ‘historiografados’ – e arqueologizados, assim digamos – carregam em suas histórias esse olhar obtido por Tavares. Assim:

[...] seria absurdo negar, é claro, a existência do indivíduo que escreve e inventa. Mas penso que – ao menos desde certa época – o indivíduo que se põe a escrever um texto no horizonte do qual paira uma obra possível retoma por sua conta função do autor (FOUCAULT, 2014, p. 27).

Vejamos, por exemplo, nesse nosso caso. André Breton, surrealista francês, é desenvolvido a partir da vivência na vanguarda de [também] sua autoria. No Manifesto Surrealista, Breton defende que os instintos humanos e o inconsciente sejam fontes criadoras na arte. É um:

[...] automatismo psíquico puro pelo qual se propõe exprimir, seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de toda preocupação estética ou moral (BRETON, 1924, p. 12).

No caso do poeta, era escrever espontaneamente, sem medição de pensamentos. Contudo, para Barthes, o surrealismo ajudou a retirar a imagem sagrada do autor:

[...] ao recomendar sem cessar a ilusão brusca dos sentidos esperados (era o famoso “safanão” surrealista), ao confiar à mão a preocupação de escrever tão depressa quanto possível o que a própria cabeça ignora (era a escrita automática), ao aceitar o princípio e a experiência de uma escrita a vários (BARTHES, 2004, p. 60).

No Bairro, Breton é esse posicionamento arriscado, bárbaro, do homem após a modernidade, mas que é capaz de estar seguro e no controle de si mesmo. Sua autorreflexão filosófica o segura para que nenhuma barbárie venha a acontecer.

Sloterdijk afirma que a modernidade estética é um procedimento de uso da violência, não contra pessoas ou coisas, mas sim contra circunstâncias culturais pouco claras. Diz ele que *“Dado que en esta guerra de mentalidades la normalidad se considera un crimen, el arte, como médio de lucha contra el crimen, puede apoyarse en órdenes de entrada en acción*

*inusuales*” (SLOTERDIJK, 2009a, p. 130 apud STUDART, 2012, p. 218). Tanto que lembra a passagem do Segundo Manifesto Surrealista, de 1930, escrito por André Breton, quando este diz que a ação surrealista mais simples consiste em ir para rua com revólveres em punho e disparar às cegas na multidão tantas vezes quanto for possível. Breton é um dos senhores escolhidos por Gonçalo M. Tavares para morar no bairro o que tem a ver com um posicionamento do homem no mundo a partir daquilo que a arte é capaz de gerar como risco, logo como política, como não-familiar, como projeção futura e utópica. É uma pequena reação contemporânea para não correr o risco de se associar ao hábito da modernidade de converter tudo em regra, mesmo a imitação do ato bárbaro. (STUDART, 2012, p. 218)

Na obra de Gonçalo, Breton é, por conseguinte, retratado pelo narrador na forma espontânea de um cotidiano do poeta com recorrência aos pensamentos livres, onde a preocupação com a formalidade de uma entrevista, por exemplo, ou com a espera de respostas prontas e certeiras aconteçam, de fato. Como o entrevistador é ele mesmo, as reflexões são ainda mais intensas, como se realmente houvesse um pensamento livre sendo entoado. Como é possível perceber na “7ª pergunta”.

CONTINUEMOS, SENHOR BRETON – já que teve a ocasião de vislumbrar, mesmo que só à distância, a casa do senhor Walser -, continuemos nos cuidados e nas reparações do assoalho. Minha questão está relacionada com o fato de as tábuas, no geral, se soltarem e desgastarem com muita frequência. E o chão do mundo não é outra coisa senão isto: um chão que pode se soltar. [...] Mas voltemos à questão, senhor Breton – deixe-se de rodeios, por favor! –, diga-me, por favor: atendendo a certos nomes, não se pensa de imediato em certos acontecimentos? [...]  
O senhor Breton fez um intervalo. Apenas para fumar um cigarro. (TAVARES, 2009b, p. 39)

Essa ideia pode ser complementada pelo que diz Benjamin, no que se refere às relações que desenvolvem um narrador na história contada. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Logo, tudo aquilo que se faz com meio relacional pode servir de base para a criação da história.

O narrador, nesse pensamento, tem a permissão de dar conselhos, já que pode recorrer ao acervo de toda uma vida. “Uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila

à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer” (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Uma contribuição do leitor é provocada em seu discurso, em relação a sua construção, o qual, na entrevista, toma um rumo contributivo na compreensão do todo.

O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 2004, p. 64)

Assim, na narrativa de Tavares (2009b) o discurso do narrador é posicionado muito mais próximo de uma maneira indireta livre, onde, mesmo quando se encontra na terceira pessoa, ele aparece com pensamentos aleatórios durante a construção. “O que há de tão útil no estilo indireto livre é que uma palavra como ‘idiota’ de certa forma pertence ao autor e ao personagem; não sabemos muito bem quem ‘possui’ a palavra” (WOOD, 2012, p. 23). A partir desse discurso é que é possível enxergar uma linguagem pelo olhar da personagem ou do autor, depende do nível de limitação e o pacto exercido com o leitor. Wood ainda estabelece o termo “ironia do autor” quando essas vozes entre os dois parecem sumir, “quando a voz do personagem parece se amotinar e se apoderar de toda a narração” (WOOD, 2012, p. 31). E quando se fundem, chama-o de “plenitude do tédio”, que é “a linguagem corrompida que existe na realidade, que todos nós conhecemos até demais e da qual queremos desesperadamente fugir” (idem, p. 40). É o que se constata neste excerto:

Não se alude aqui a comprimentos assinaláveis com fita métrica, é claro. Um verso tem vida: portanto, altura por fora; e tem ainda mais vida: portanto, altura, por dentro. E se um organismo tem dois mundos, aquele que não se vê é sempre o mais importante, pelo menos este é um pressentimento que eu tenho, senhor Breton. Identifica-se com ele? (O senhor Breton mexe-se na cadeira. Parece incomodado com a questão.) (TAVARES, 2009b, p. 49)

Nas relações entre os sujeitos da história pode-se ter uma certeza de que quem apresenta a história não é o mesmo que a conta. A realidade provida do autor

influencia na construção do texto, mas não o domina a ponto de se tornarem os mesmos sujeitos. As relações de poder entre o autor e o narrador [perpassadas na narrativa/poética] refletem, pois, em um narratário, que é aquele que preencherá as lacunas exigidas no texto.

Para ter uma ideia vaga do autor, é preciso fazer uma pesquisa, juntar documentos, ler prefácios; para saber tudo sobre o narrador, basta ler seu texto. O narrador, portanto, é sempre uma criação do autor e pode, conseqüentemente, distinguir-se dele pelo sexo, pelos gostos, pelos valores ou pela natureza (JOUVE, 2002, p. 360).

Por sua criação, o narrador faz com que as ideias lhe aproximem do autor. Contudo, no caso de *O Senhor Breton e a Entrevista*, toda essa “brincadeira” entre o autor, o narrador e a personagem ergue uma relação importante com o leitor.

Por outro lado, por paradoxal que possa parecer, compreendemos nele uma relação com o fim da autoria, o acabamento da relação autor/leitor, pois o que acontece é que “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p. 58). E assim, acreditamos que o ato da escrita permanece interminável, ou ao menos, em Tavares, desponta a relação com o interminável, logo, este leitor está, de algum modo, “por vir”. O domínio sob a obra, em retomada ao que já foi dito, pode ser intervisto, negando e intrometendo pensamentos, vê-se uma necessidade de recorrer ao tempo, muitas vezes percebendo o passado e destinando-o ao futuro. Mas, “não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas” (TAVARES, 2005a, p. 182). É bem importante salientar que mesmo que uma obra seja construída pelo autor, no viés do interminável, perceber-se-á que ligações – em muitas, externas – haverá junto a outras.

Do tempo ativo, do instante, ele conserva o gume cortante, a rapidez violenta. Assim é que se conserva no interior da obra, contém-se onde já não possui apoio. Mas a obra também conserva, por causa disso, um conteúdo, não é toda ela interior a si mesma (BLANCHOT, 2011, p. 19).

O ato da escrita e o trabalho de retomada em relação ao trabalho de escrita cotidiana, fazem com que nos mantenhamos no interminável. Para Butor:

[...] a obra inacabada é para nós a necessidade de uma invenção, e vemos bem a seu propósito que o crítico mais exato, mais respeitoso, é aquele cuja invenção consegue prolongar a do autor, a fazer com que esta entre a tal ponto nele mesmo que ele saberá fazer de sua imaginação uma parte da sua própria” (BUTOR, 1974, p. 199).

O fato de que, muitas vezes, no desenvolvimento dela, o indivíduo se coloque na solidão possibilita a (re)criação, joga no (re)conhecimento daquilo que já aconteceu e lança para as perspectivas do (re)começo. Aquilo que aparece como novo conquista o efetivo de não ser mais o atual e sim de um retorno.

O que se chama *aparição*<sup>23</sup> é isso mesmo: é o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. E a *aparição* diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado (BLANCHOT, 2011, p. 277).

Escrever é o interminável, em termos blanchotianos. E quando o ver da solidão transpõe-se para a presença da escrita, ela se torna perigosa, pois é capaz de nos levar ao além. Em *A morte de Deus* – conto presente na obra *O Senhor Juarroz* – demonstra-se um medo por parte da personagem ao tentar resolver um dilema, e que se transfere ao leitor: “O Senhor Juarroz pensou num Deus que, em vez de nunca aparecer, aparecesse, pelo contrário, todos os dias, a toda hora, a tocar à campainha. Depois de muito meditar sobre esta hipótese, o senhor Juarroz decidiu desligar o quadro da eletricidade” (TAVARES, 2007d, p. 61).

O autor que é levado e permanece na distância provoca o interminável, também conseguindo associar-se à visão da descontinuidade, “onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho” (BLANCHOT, 2011, p. 25), como identificamos com o Senhor Breton também em frente ao espelho, durante uma entrevista a si próprio, provocando reflexões a ele e a quem presencia. Ele “acreditava que a realidade era complicada devido aos analfabetos estarem sempre perguntando, frente a uma frase escrita: o que é que isto quer dizer? São as perguntas que complicam a realidade. Sem perguntas, a realidade seria simples” (TAVARES, 2009b, p. 21). O que se diz aqui é que encontramos, além disso, n’*O Bairro*, marcas de uma determinada inutilidade do pensamento e da

---

<sup>23</sup> Grifos do autor.

estética. O senhor Breton, por exemplo, ignora todas as indagações feitas a si próprio. Como afirma anteriormente, as perguntas ‘complicam a realidade’. Um outro morador do Bairro, o Senhor Brecht, apresenta-nos três importantes fatos a olharmos referentes a isso. Em *O Artista*, dois amigos – um pintor e um médico – discutem as suas profissões. Quando o artista precisou do cirurgião, foi bem atendido e salvo do acidente sofrido. Mas quando o cirurgião precisou de ajuda, morrera nos braços do amigo, pois este só sabia pintar e nenhuma técnica tinha para reanimação imediata: “O morto foi enterrado juntamente com uma valiosa tela do artista, o que muito sensibilizou os presentes” (TAVARES, 2005b, p. 59). A única coisa que ele pôde fazer pelo amigo é lhe deixar uma de suas obras. Um outro pintor, sem talento para cores, mas que sabia pegar bem em um pincel, surge nessa perspectiva de inutilidade em *O Presidente* – outro conto de Brecht. Nesse, o artista é chamado pelo presidente para ser maestro de uma banda. “A escolha foi feita pelo presidente da cidade, que era praticamente surdo, mas apreciava os gestos minuciosos do pintor. [...] Voltem a dar uma tela ao maestro!, alguém gritou” (TAVARES, 2005b, p. 51). O presidente não exerce o seu ofício com sabedoria, só fora escolhido pela população porque era muito indeciso e dessa forma não poderia incomodar ninguém com os seus projetos políticos, até porque não conseguiria criar nenhum. A ideia de colocá-lo como maestro fora o único projeto proposto e realizado por ele. O artista foi ignorado como pintor, trabalho de origem para que acreditava ter talento. “O presidente, satisfeito, depois da sua primeira decisão ao fim de quatro anos, e julgando que a população estava a gritar bis, decidiu candidatar-se a um segundo mandato” (idem). Foi eleito novamente, apesar de todo o inconveniente. Em *A importância dos filósofos*, a inutilidade é constatada pelo pensamento filosófico sem muitas questões por parte do crítico. Para ele, os animais não tinham tanta significação, no entanto, a prova concreta mostra-lhe o contrário. “O filósofo dizia que só os homens faziam o importante, enquanto os animais só dispunham de ações insignificantes. Foi então que chegou o tigre e devorou o filósofo, comprovando com os dentes a teoria anteriormente apresentada” (idem, p. 43).

Essas marcas de inutilidade, na noção de Blanchot, aproximam o sujeito da obra e mantêm-no em uma carga impessoal, da mesma forma que o convence de uma anterior presença.

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 26)

Tavares confirma o senso do interminável alegando que o “final feliz”, por exemplo, é um fim muito definido, visto que uma história jamais termina. Nela, mesmo que tudo acabe bem, o que virá após esse bem? No *Bairro*, o que vem depois dos 39 senhores? A possibilidade de encontrar outros vizinhos. O que ele afirma, portanto:

[...] é que as histórias não têm final feliz ou infeliz, as histórias não têm final [...], elas estão sempre ligadas. A nossa história, as histórias dos livros e dos filmes são histórias com ligações intermináveis. Quem escreve, quem cria uma narrativa, faz uma espécie de corte. Nós damos sempre o meio de qualquer coisa, não damos nem o começo e nem o final. [...] A única hipótese, em relação a nossa própria vida, de escolha entre o início e o final, é realmente o suicídio, que é uma questão tão pesada em termos filosofia. [Tudo o que é feito nas histórias é apenas um meio], um fragmento de vidas muito mais largas (TAVARES, 2016, p. 08).

Em *O Senhor Calvino*, o final transparece a busca incessante do infinito, algo tão desejado por muitos: “ficava no final da rua do Sevignon [...] apontou a morada no seu bloco de notas” (TAVARES, 2007b, p. 69). Isso após ele passar por tantos lugares em um passeio cotidiano. Esse ponto estava ao final de duas retas paralelas. E mesmo estando em um lugar onde não poderia avançar mais, sua continuidade se dá apenas pelo retorno ao lugar de início. E essa relação com o infinito nos mantém desnudados diante do conhecimento, “nos obriga a fechar os olhos, a nos tornarmos ‘cegos’ e sábios como o profeta. [Este] que contamina tudo com sua voz, na medida em que nos propõe o desnudamento de um rosto que só pode ser ‘absoluto de luz<sup>24</sup>’”(GOMES, 2011, p. 194). Em *O Senhor Henri*, há uma boa representação desse “meio” citado por Tavares (2016). Para ele, a partir daquele momento, a única coisa que deveria ser pronunciada é o essencial, pois os estabelecimentos não dão o devido valor a ele, às suas falas e explicações. “A partir

---

<sup>24</sup> “Em Blanchot, a metáfora da luz, não raro, tem o sentido do fascínio inapreensível e não o tom iluminista de verdade ou pureza, obviamente” (GOMES, 2011, p. 194)

de hoje só abrirei a boca para pedir mais absinto, e sobre o resto ninguém ouvirá mais nada de mim, porque, no fundo, vossas excelências são um conjunto de bêbados” (TAVARES, 2012b, p. 93). Já em *O Senhor Swedenborg*, o homem que estava em sua história termina na história do outro, de Eliot, ao final das conferências. Muitas investigações geométricas foram feitas enquanto o Senhor Eliot discursava, o que o deixa em uma inutilidade de tempo, de participação e presença.

O senhor Swedenborg, com passo arrastado e os olhos fixos, avançava agora pelo bairro com um enorme sorriso. No dia seguinte programava voltar à sala onde o senhor Brecht contava histórias, de modo a prosseguir um outro ramo das suas investigações. Mas, por aquele dia, o seu contentamento era já evidente. A conferência do senhor Eliot, de que não ouvira uma palavra, valera definitivamente a pena (TAVARES, 2011, p. 111).

Não há um final e sim um meio, que lança o senhor a outras histórias, a outras vizinhanças. Que o faz dar continuidade em suas investigações, em seus desenhos, em seus raciocínios da matemática. E “em termos blanchotianos, a visão do escritor é a visão quase plena do fascínio, ou melhor, a visão do encantamento infantil – ovalado, ovulado – o momento em que tudo germina incessantemente” (GOMES, 2011, p. 192). Esse fascínio que nos deixa sozinhos no infinito, sobretudo, após a obra. Em uma leitura capaz de nos colocar diante de uma outra obra e depois de outra, e assim permanece.

## 4.2 A leitura de outrem

Destarte, Gonçalo nos constrói uma fundação para chegarmos à sua publicação. Ou seja, há uma preparação que é observada justamente pelo seu senso de leitura. Para ele, o prefácio da escrita é a própria leitura [e esse processo que é feito não só por precisão]. Ele costuma ter como usufruto um provérbio chinês: “Não te atrevas a escrever um livro antes de ler mil”<sup>25</sup>.

Eu basicamente sento-me e escrevo. Tenho, por vezes, três ou quatro apontamentos, três ou quatro notas e começo a escrever. O primeiro

---

<sup>25</sup> Informações obtidas em entrevistas gravadas pela FnacPortugal, Imagem da Palavra e TV Cultura.

impulso de escrita é sempre muito rápido, como foi neste livro. Depois é lentíssima na revisão, deixo ficar durante meses e anos. Revejo e vou revendo, vou revendo. Portanto, a escrita sempre é uma mistura entre velocidade e, numa fase posterior, lentidão, revisão, corte, etc. (TAVARES, 2016, p. 3).

Permanece, além disso, o ato de escrever sem planejar o que será escrito. Não há prévias; para ele, o texto “sai melhor quando não se sabe o que vai escrever” (idem). Mas essa afirmação parece-me passível de uma leitura aproximativa ao que diz Blanchot. Às vezes, uma não leitura move-o a dar continuidade. Senso, esse, que em Gonçalo M. Tavares verifica-se; até porque boa parte de suas obras são desenvolvidas, porém, com um desfecho inconcluso. Assim, em consequência ao que a pré-leitura constrói, constata-se que “o escritor jamais lê a sua obra” (BLANCHOT, 2011, p. 14), a não ser que seja em uma revisão posterior, como faz Gonçalo, após muito tempo da escrita. Nisso, a obra altera-se a cada processo. Entendemos obra aquilo que é decidido pelo leitor, após a escrita. Não podemos ler o que é visto nesse momento posterior. Nos conceitos blanchotianos, a impossibilidade de ler promove a não-possibilidade de criação. O que resta a ele, a constante permanência de escrita.

Experiência fugidia, ainda que imediata. Não é a força de uma interdição, é – através do jogo e do sentido das palavras – a afirmação insistente, rude e pungente, de que o que aí está, na presença global de um texto definitivo, todavia se recusa, é o vazio rude e mordente da recusa; ou então exclui, com a autoridade da indiferença, aquele que, tendo-o escrito, quer ainda reavê-lo de novo pela leitura. (BLANCHOT, 2011, p. 14)

O escritor apenas escreve. A obra já não é mais dele. O distanciamento se cria e dá apenas a possibilidade de recriar. Nisso percebemos que Gonçalo, em muitas de suas obras, exala esta conexão com o inacabamento, que transpiramos em outras leituras do autor. O Bairro, por exemplo, é um projeto inacabado e continuará até o último Senhor (que, destarte, podemos encontrar em outras vizinhanças outros Senhores – é apenas, assim, o contato com o outro, que possibilita essa recriação). “O escritor nunca sabe que a obra está realizada. O que ele terminou num livro, recomeçá-lo-á ou destruí-lo-á num outro” (BLANCHOT, 2011, p. 11). Para ele, ainda, o infinito da obra é tão só o infinito do próprio espírito, pois este quer se realizar numa única obra, e não das “obras” como deveria ser. Em

*Os Velhos Também Querem Viver*, o fim apresenta-se com a possibilidade de ser um novo início, já que Alceste (esposa de Admeto, protagonista da história) reaparece viva, simplesmente<sup>26</sup>. “Admeto espera, mas Hércules não se faz demorar: com a mão direita tira o véu da frente do rosto daquela mulher. Admeto estremece: é Alceste; está viva” (TAVARES, 2014a, p. 83). O inacabado nessa obra é encontrado a partir daquilo que se torna também o recomeço, já que Alceste é capaz, em todo caso, estando viva – e já que ela se sacrifica pelo marido nos caminhos da história – tem a possibilidade de aproximar o trágico, aproximar aquilo que se tratava no prólogo da obra e também na obra de origem, de Eurípides.

O que verificamos, além disso, é que há, no Bairro – principalmente – essa transversalidade entre as obras. O “etc.” cabe nesse encaminhamento literário. Em nossas leituras, o intertextual é necessário<sup>27</sup>. Nisso, e para se verificar enquanto obra, persegue uma tentativa de contato com o leitor, por meio, talvez, de um imagético. O que interessa para Tavares “é que as pessoas olhem para o texto como se olha para uma imagem: o texto desaparecer e nós vermos algo, e essa

---

<sup>26</sup> Em um artigo publicado em 2016, no I Colóquio Internacional de Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, discuti esse tema, enfatizando que a salvação e possivelmente esse recomeço de que tratamos associa-se de maneira intertextual com o trabalho de Eurípides. Nessa obra, ele adapta o clássico para um cenário contemporâneo em Sarajevo, na Bósnia, onde Alceste se sacrifica para salvar o marido Admeto. A morte, portanto, é o que encaminha esse inacabado e dá a possibilidade para que pensemos, enquanto leitores, nos nossos papéis sociais diante de uma sociedade também injusta. Hércules se torna o salvador nessa obra, pois é ele quem traz Alceste de volta a Admeto, viva; inspirações provocadas nas epopeias gregas de um herói idealizado. A representação dele não era (e não devia ser pela sua incorporação humana) confiável, no entanto, guiado pelo seu Deus, consegue fazer aquilo que lhe é proposto. Talvez percebamos a intenção, assim, de Gonçalo a construir esse papel intertextual entre o século V e o século XX. Além disso, é bom frisar que Hércules, em seus tempos de loucura, matou a própria esposa e os filhos. Seria, logo, uma ação de recompensa pelo que fora cometido com a própria família, para que não se perdesse o que havia entre os dois. Um 13º trabalho ao oráculo. Além disso, o Coro presente no enredo torna-se um “ser”, por conseguinte a tudo isso, irônico pelo olhar de Tavares (2014a), já que sua posição é enfadonhamente marcada como indesejável em certos pontos do contexto. Característica, claro, do próprio texto de Gonçalo, que já conseguiu desenvolver isso em *Matteo perdeu o emprego* ou *Canções Mexicanas*, por exemplo. Presente também nas diversas obras da série *O Bairro*. Esse coro se organiza a estar presente nas diversas situações que são transpostas em Sarajevo. Como percebe-se no momento de arrependimento de Admeto ao trocar sua vida pela dela: “E sim: o coro ali está, mais uma vez, em redor, como um amigo coletivo; entrou na casa sem ser convidado e, ao longe, parece um grupo, desculpem, de macacos de imitação. Quando Admeto grita, gritam; quando chora, choram, quando se cala, calam-se; ele insulta e eles insultam” (p. 79). Os comentários tecidos a partir daquilo que vinha a ser dito na obra primária, buscam a todo momento satirizar as situações dos heróis ou até mesmo de suas colocações diante das cenas do texto dramático.

<sup>27</sup> Verificaremos essa intertextualidade, de maneira mais completa, em algumas obras do Bairro, nas páginas adiantes.

imagem que vemos quando termina continua a mexer-se na cabeça de quem leu” (TAVARES, 2016, p. 4).

*Breton e a Entrevista*, por exemplo, faz reflexões que são ignoradas por ele mesmo nas respostas, e que em uma possível participação de um leitor<sup>28</sup> veríamos a possibilidade delas acontecerem. Seria ele, portanto, um leitor a quem no contexto psicológico da obra não é imposto nada. Alguém que “é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação [apenas na narrativa]” (BENJAMIN, 1994, p. 203). Em *Matteo perdeu o emprego*, Gonçalo provoca-nos na leitura a sermos contribuintes psicológicos diante das histórias de Matteo em busca (e depois fuga) do emprego, até porque “a obra feita cede lugar à obra a fazer, ao projeto, ou intenção de comunicação” (RAMOS, 1974, p. 33).

Ao chegar a uma casa, após ter lido um anúncio de vaga no jornal, Matteo se depara com uma senhora sem os braços e que precisa somente de uma companhia diária, para ajudá-la com simples atividades, como segurar o guarda-chuva durante as tempestades. Mas o que o encanta é a face de Anna, a anunciante, porquanto “o rosto da mulher parece ter vida própria, simpático até em exagero, como se o resto do corpo existisse apenas para suportar o rosto de onde nada vem, nem um som” (TAVARES, 2013b, p. 88). Aos poucos vamos descobrindo um fator erótico da parte dele para com a patroa, já que desejos são despertados a ponto de ignorar a própria esposa em casa. As pernas também o encantam, assim como os seios e o pescoço, motivo suficiente a fazer com que ele tente se distanciar dela. Mas percebe-se que nessas fugas o desvio acontece ainda para quem é apenas um espectador desses momentos de agonia de Matteo. O leitor, sim, aquele que poderia julgá-lo ou refletir sobre sua postura, é direcionado a

---

<sup>28</sup> Ao se lidar com o sentido da leitura nas obras veremos que Iser (1979), a traz como uma atividade comandada pelo texto, um processamento do efeito sobre o leitor descrita como interação. Já que ela refere-se a uma determinada fluência no diálogo entre a obra e o leitor, onde o mutualismo é dominante. Observa-se, rapidamente, o que é feito na obra *O Senhor Breton e a Entrevista*, na segunda parte, em uma entrevista, onde Breton realiza reflexões que não são respondidos por ele, ao final, a partir da questão: “O que fará mais falta aos dias do animal humano: a fórmula  $E=mc^2$  ou os versos de Rilke?” (TAVARES, 2009b, p. 14). Muitas dessas ideias em discussão na narrativa são absorvidas pelo narrador para que com isso o leitor consiga refletir sobre o assunto. As ponderações sobre a física e a poesia tornam-se ideias para serem alocadas pelo leitor e possivelmente esclarecidas na leitura individual de cada um. A “resposta(-ação)” das perguntas é um indício para que isso aconteça: “O senhor Breton olhou para o espelho. Parou o gravador. [...] Ligou o gravador. Passou para a pergunta seguinte. Começou a falar” (TAVARES, 2009b, p. 17).

pensar outras coisas além das tentações humanas e deterministas. “O chimpanzé do sapateiro Guzi sempre divertia Matteo, mas naquele dia começava a irritá-lo um pouco. Guzi soltara-o, depois de fechar as portas, e o macaco estava às costas de Matteo, dando-lhe beijos ou tentando” (TAVARES, 2013b, p. 93). Esse homem apresentado no texto, como afirma Blanchot, é sem horizonte, pois ele é o “que existe de mais distante do homem, vindo em direção a ele como o irredutivelmente distante” (BLANCHOT, 2010, p. 122). A vicissitude de leitura volta ao trabalho de Matteo, principalmente quando há troca de perspectivas no enredo. Anna – a patroa – o atenta para conseguir seduzi-lo; na narrativa, Gonçalo tenta nos desviar o olhar mesmo após as situações constrangedoras que a personagem vive. O recurso admitido é manter a cena em um curto trecho entre as complicações e possíveis decisões a serem tomadas.

Anna está em cima de Matteo e as suas ancas contorcem-se a um ritmo que ela própria determina. Matteo está na cadeira da sala, de frente para o vídeo, que por vezes espreita, e o seu pênis está duro como jamais pensaria conseguir. Agarra nas ancas de Anna, com as duas mãos, acompanhando os movimentos dela, e tenta não pensar em mais nada, tenta sobretudo não olhar para cima, fixa-se quando muito no rosto dela, e por vezes, para evitar olhar para aquilo, para os braços que não estão lá, desvia ligeiramente a cabeça e vê dos pênis no ecrã e uma boca que passa de um lado para o outro (TAVARES, 2013b, p. 98).

Após isso, Tavares volta às situações de consciência enfrentada. O que Matteo diz à mulher é o que o autor nos diz indiretamente em uma primeira leitura: “- Guzi está ficando louco, diz que come o macaco” (2013b, p. 100). Isso demonstra, segundo Bergonzoni, que a escritura, essa não-linearidade e os desvios de atenções dos problemas de uma história, só acontece porque o autor joga com o inusitado das construções, ele “intensifica a sensação de que não é possível prever a próxima linha, quanto mais o texto da próxima célula” (2015a, p. 50). Quando se percebe essa relação de distanciamento do próprio ser vemos que de fato, na expressão blanchotiana, o Eu e o Outro perdem-se um no outro. Inclusive, esta relação pode ser apenas um objeto de uso ou um instrumento de uso de questões de veracidade racional. “Ou posso considerá-la em sua dignidade e sua liberdade, vendo nela um outro eu mesmo e querendo fazer-me reconhecer livremente por ela, estando apenas eu neste livre reconhecimento de igualdade e de reciprocidade” (BLANCHOT, 2010, p. 121). O próprio distanciamento é o que provoca essa relação

entre ambos, o outro se torna ele mesmo. Para Roland Barthes, um texto “escritível” abre a possibilidade de múltiplas interpretações e também de escritura do leitor. “É sempre possível esbarrar-se em limites de superfície que cerceiam a imaginação mediante a caracterização de situações e personagens, ou a fixação de tempo e espaço, enquanto a penetração vertical parece ser, esta sim, inesgotável” (RAMOS, 1974, p. 35). A contribuição massiva de um leitor nos caminhos da obra é o que propõe Gonçalo Tavares, e não só com o Matteo, mas com tantos outros personagens dos trabalhos do autor. Aproveito para usufruir do termo estabelecido por Bergonzoni de uma “leitura bêbada”, ou seja, aquela que “repete um movimento cambaleante diante de um texto difícil para então, possivelmente cair de vez” (BERGONZONI, 2015a, p. 51). Pelos subcapítulos de *Matteo perdeu o emprego* vamos tropeçando nas aventurescas histórias da personagem e sua relação com o “trabalho”, até alcançarmos a perda do emprego – algo que o alivia, pois “seus serviços” pessoais não serão mais precisos, mas também o transtorna por não ter caminhos de obter uma renda para ajudar nas despesas diárias de casa. Nessa leitura bêbada acaba que o leitor permite uma certa dialética de outrem na conclusão de tudo.

Acontece que existe ainda esta dificuldade: se é verdade que outrem não é nunca eu para mim, a mesma coisa ocorre comigo em relação a outrem, quer dizer que o Outro que surge diante de mim, fora do horizonte e como aquele que vem de longe, não é para si mesmo nada mais do que um eu querendo fazer-se ouvir pelo Outro, acolhê-lo como Outro e manter-se em minha presença, como se eu fosse o Outro e porque eu não sou nada mais do que o Outro: o inidentificável, o sem ‘Eu’, o sem nome, a presença do inacessível. Daí um emaranhado de relações que parece claramente dever recolocar-nos sob a exigência da realização dialética (BLANCHOT, 2010, p. 125).

Para ele, uma unidade não está implicada, a partir disso, por uma determinada presença ou até mesmo ausência. O papel de leitor mantém-se em contato com o autor uma vez que ele é capacitado, diante dessa relação – que por sinal é neutra –, a angustiar-se a “dar forma à literatura, como se Tavares sonhasse ele também com uma literatura pura, livre de qualquer imperativo” (BERGONZONI, 2015a, p. 53). Assim, nessa relação, nada privilegia um ou outro.

### 4.3 A edificação a partir de um dialogismo

Dessa forma, a noção de subjetividade se percebe nas relações dialógicas entre o autor e o leitor e entre o texto e o leitor. “[Este] nunca retirará do texto a certeza explícita de que a sua compreensão é a justa”. (ISER, 1979, p. 87). Pelo contrário, o que vai estar presente são alguns pontos de indeterminação, que dá a possibilidade de o leitor se propagar e intervir dentro do texto; relembro aqui a ideia do interminável apresentado por Blanchot (2011), em relação, principalmente, a essa possível contribuição do leitor, na obra inconclusa de Tavares, na qual, para Gomes, na noção de profecia blanchotiana, a “voz cuja dimensão discursiva compromete o próprio presente, põe mais em jogo a ausência do presente do que a presença do futuro” (GOMES, 2012, p. 60). O que se vê na esperança do olhar do leitor coloca em risco não só o que vem adiante, mas aquilo que é dito. Com isso, o indivíduo é desnudado e obrigado a fechar os olhos, tornando-se cego e sábio, capaz de fascinar pelas palavras do infinito (GOMES, 2012)<sup>29</sup>.

Stuart afirma que há um idealismo nessa utopia, com pressuposição de um mundo feito, acabado e visto de forma passiva, algo como que projetado para o além, mas que não se “manifesta nem no mundo arcaico-mítico – apesar do êxodo para fora dele – nem no mundo urbano-racionalista – apesar da dialética explosiva” (STUART, 2012, p. 143). Toma-se como exemplo disso a obra *O Senhor Eliot e as Conferências*, que nos revela um homem que sempre busca explicar as coisas a partir de versos poéticos, durante suas apresentações conferidas por poucos espectadores – e sempre com um pouco de atraso -, mas o Senhor Swedenborg é o único da vizinhança que ouve todas as falas de Eliot. “Já passava muito da hora combinada para o início, [...] o senhor Swedenborg estava há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo” (TAVARES, 2012a, p. 13) – saberemos melhor nas próximas páginas que esses olhos estão compenetrados em suas investigações, em anotações geométricas. Mesmo o texto sendo direcionado aos personagens do evento do Senhor, o uso de marcações que abarcam o genérico dos ouvintes

---

<sup>29</sup> O que faz o profeta é justamente isto: nos faz sentir desnudados, a lembrança de uma vergonha original que nos assola incredivelmente e nos obriga a fechar os olhos, a nos tornarmos “cegos” e sábios como o profeta. O profeta contamina tudo com sua voz, na medida em que nos propõe o desnudamento de um rosto que só pode ser “absoluto de luz” (em Blanchot a metáfora da luz, não raro, tem o sentido do fascínio inapreensível e não o tom iluminista de verdade ou pureza, obviamente).

convence o leitor de que os pronunciamentos também estejam direcionados a ele próprio. Logo, se há alguma abertura, claramente saberemos que o preenchimento disso deve ser feito pelo leitor que acompanha toda a sequência da obra. Como quando ele explica o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”, do poema “Campo”, de Cecília Meireles. Há uma construção de possibilidades de como seria esse mesmo verso para cegos, surdos, indivíduos que tenham perdido o olfato ou até mesmo a um pobre. “Na situação exposta no verso de Cecília há claramente alguém que é chamado para ver o dia crescer entre o chão e o céu” (TAVARES, 2012a, p. 16). É, logo, uma conversa em um questionamento praticamente compartilhado com o leitor. Ao finalizar a explicação do verso do poema “O Rosto Nupcial”, de René Char – “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios” – Eliot usa a respeitabilidade ao se referir ao ouvinte após muito se discutir dentro disso: “Caros ouvintes, podemos arriscar, nesta altura, o verso correto, o verso que, independentemente de qualquer interpretação, nos descansaria em relação a inimigos exteriores e ao desassossego íntimo” (TAVARES, 2012a, p. 29). E quem são esses ouvintes? Os poucos senhores da conferência juntamente com o olhar do espectador. Em outro momento, o palestrante discute em “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”, do poema “Paisagem com Inundação”, de Joseph Brodsky, a atribuição de significações que damos às palavras. É guiada a partir do vocábulo “cânone”, o absoluto. “Reparem que até uma palavra (pequena) que passa despercebida face às outras (a primeira palavra do verso um); reparem que até essa palavra é compacta e sólida” (TAVARES, 2012a, p. 65). O uso de um chamativo também suplanta não só a contribuição dos presentes como dos que estão a ler.

Blanchot nos afirma que esse “dialogismo” necessário entre a obra e o leitor toma origem no simples ato de falar, o que possibilita uma determinada ambiguidade entre os seres ou uma duplicidade essencial.

[Aceita-se, todavia, esse] falar segundo a necessidade de uma irreduzível pluralidade, como se cada palavra fosse a repercussão indefinida dela mesma no seio de um espaço múltiplo, é demasiadamente pesado para um só: o diálogo deve nos ajudar a compartilhar esta dualidade; formamos uma dupla para carregar a dupla palavra, menos pesada então pelo fato de ser dividida e, sobretudo, tornada sucessiva pela alternância que se desdobra no tempo. (BLANCHOT, 2010, p.139)

O diálogo é necessário para a composição, a reciprocidade entre esses diversos “eus” admitidos, que percebem sobreposições de ideias, diferenças, mas a partir disso é que se mantém essa “relação dialética<sup>30</sup>”. A ideia de igualdade apenas aumenta a desordem, pelo olhar blanchotiano, assim, as palavras contrárias nessa relação provocam uma simetria, organizam a forma dessas irregularidades entre os indivíduos presentes. Ou seja, a construção entre os seres na leitura, a partir das anormalidades diante do que já nos foi apresentado, reconduz “o outro ao mesmo, na busca de uma palavra mediadora” (BLANCHOT, 2010, p.141). As contribuições do leitor diante da obra se passam pelos marasmos, mas encontram-se em suas diferenças. Tentam se aproximar para obter o melhor resultado da relação entre ambos. É bom salientar que percebo, além disso, essa leitura a partir da morte do autor: descarta-se a figura construtiva para prezar um leitor na obra, sem necessariamente estar atrelado ao que diz um “autor”. A leitura independe da criação do texto.

Entretanto, sabe-se que isso possibilita, segundo Iser (1979), que o leitor tenha liberdade para imaginar, desenvolver as lógicas isoladamente e criar o que queira, mesmo que alguns encaminhamentos já estejam propostos pela obra, sendo que os vazios caminham para um preenchimento. A persuasão repassada vem da intenção ilocutória, termo que Jouve define como “a vontade de agir sobre o destinatário, de modificar seu comportamento” (JOUVE, 2002, p. 21). Segundo ele, a intenção está presente em toda narrativa e é um modo de levar o leitor a se perguntar sobre o seu jeito de estabelecer sentido. Para Yunes, “a questão da leitura na contemporaneidade se coloca na confluência das interpretações, na urgência de transformar meros receptores em leitores” (YUNES, 2005, p. 102). Tudo isso nos traz influentes para a leitura, que provocam as interpretações. A forma de ler, por exemplo, também pode modificar as ideias durante o processo. O

---

<sup>30</sup> Penso o termo “dialética”, nos termos blanchotianos, pelo viés da acepção básica etimológica de *dialektikós*, ou seja, do grego, relativa à discussão, diálogo entre dois polos. Relação dialética, nesse sentido de uso, pois não há como pressuposto hegeliano a concepção de “tese, antítese e síntese”, e sim no mero sentido de “diálogo”. No caso de Gonçalo Tavares, há uma relação de diálogo fundamental estabelecida também pela dissonância entre a memória do leitor (memória universal) e a memória do eu-lírico (memória deformada), afinal Gonçalo trabalha com um leitor que é imaginativo, que acata essa dialética, que dialoga com sua imaginação (a do autor). O leitor, em Gonçalo, sempre está “em debate”.

leitor crítico, além disso, carrega uma bagagem de leitura que servirá de influente para o leitor:

[...] porque não se vai sozinho ao encontro, não se vai nu, mas com toda a carga de memória que se tem, e das próprias experiências. Evidentemente é um encontro que vai produzir mais do que ao longo dos milênios tentou-se preservar: o uso “certo” dessa informação” (idem, p. 100).

Para Jouve (2002), cada leitor traz consigo a sua própria experiência de leitura, cultura e valores, que vai influenciar na leitura; no entanto, não vai modificar e sim complementar. Logo, uma leitura não pode ignorar elementos paratextuais ou dados, históricos, mapas, que auxiliam na leitura. De alguma forma, esse contexto caminha o leitor aos passos da narrativa. “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia” (BENJAMIN, 1994, p. 213). É uma relação dialógica, de fato, para auxílio de compreensão. A presença do outro constitui-se até mesmo quando ele se encontra sozinho, pois segundo Blanchot, “sozinho ele é o outro, e nisto, presença” (BLANCHOT, 2010, p. 110). A presença permite quebrar, portanto, a ausência.

Falamos da presença infinita de outrem. Dizemos que quando a relação do homem com o homem é a relação direta de outrem comigo, o contato é particularmente sério, porque é o contato do face a face. Esta expressão é enganadora; e isto duplamente. Em primeiro lugar, porque um tal face a face não é o confronto de duas figuras, mas o acesso ao homem, em sua estranheza, pela palavra. Em segundo lugar, porque em tal face a face, o que torna sério o movimento no qual o homem se apresenta diretamente ao homem (aquém de toda representação), é que não existe reciprocidade de relações. (BLANCHOT, 2010, p. 113)

O que se busca é basicamente dizer que não há presença igualitária. Não há um dialogismo puro entre leitor e autor, mas sim a abertura, desde a ficção de Gonçalo M. Tavares, para questionamentos que podem incidir duplamente: tanto em uma possibilidade de leitura mais tradicional do diálogo leitor/autor, quanto, paradoxalmente, para uma leitura por um viés mais blanchotiano, queremos crer, onde o leitor profundamente anônimo “está empenhado numa luta profunda com o autor: seja qual for a intimidade que subsiste hoje entre o livro e o escritor” (BLANCHOT, 2011, p. 193). Olhando para Blanchot, vemos que há um conflito do leitor com o autor, onde ele permanece à margem. Nesse sentido, o autor é posto

como morto, ele nunca acrescenta ao livro, a criação é um ponto aquém da leitura, e destarte inicia-se a obra, faz com que o livro, então, “seja”.

#### 4.4 O processo intertextual na série *O Bairro*

É de grande valia ter a consciência de que encontramos um emaranhado de construções intertextuais nas obras de Tavares. Sobretudo na série *O Bairro*, projeto de análise desta dissertação. Os dez senhores presentes são capazes de estar atrelados aos seus poetas e/ou filósofos de base. Já pudemos verificar anteriormente esse mesmo processo em outros trabalhos do autor, como *Biblioteca*, com diversos verbetes construídos a partir de suas obras; igualmente em *Os Velhos Também Querem Viver*, com a narrativa de Alceste; além deles, *Uma Viagem à Índia* contempla a trajetória de *Os Lusíadas*, parodiando, além de Camões, obras de Homero e Joyce.

Todo esse trabalho associativo é, possivelmente, a marca literária de Tavares, sendo capaz de mostrar seu acervo de leitura, reconstruindo realidades já escritas em novas histórias. O senso de observação da realidade se transforma pouco a pouco, a cada obra produzida. Gonçalo constrói metáforas do mundo, para que assim possa nos apresentar outros mundos. Para Marcelo (2009, p. 236):

[...] metaforizar consiste pois em aperceber-se da semelhança entre duas coisas que antes apareciam como afastadas. Em última instância, esta capacidade *põe diante dos olhos*, a nova realidade que nos aparece sob a luz metafórica, isto é, traduz-se em imagens. A metáfora é um *ver-como* que nos revela o *ser-como*<sup>31</sup>.

O que nos é apresentado n’*O Bairro* é esse mundo envolvente, inovado e neorrealístico. Para muitos, a classificação da obra de Tavares é complexa, já que “a tendência [dele] é precisamente a da diluição de fronteiras, a mistura que cria o novo” (MARCELO, 2009, p. 236).

A linguagem metafórica, e também, intertextual, permite que Gonçalo explore os mais excêntricos caminhos da literatura. “As características absolutamente únicas da sua obra fazem dele um dos mais internacionais e mais

---

<sup>31</sup> Grifos do autor.

filosóficos dos nossos escritores, inscrevendo ao mesmo tempo os seus textos de forma notável no fenômeno da intertextualidade” (idem, p. 239). A fim de perceber melhor esse processo, discorro na sequência a partir de duas obras da série: *O Senhor Valéry e a Lógica* e *O Senhor Walsler*.

#### 4.4.1 Valéry por Gonçalo

Paul Valéry é um dos grandes escritores-poetas do século XX, capaz de buscar na filosofia amparos para suas reflexões. Nessa perspectiva é que Gonçalo M. Tavares constrói a obra *O Senhor Valéry e a Lógica*. A personagem é determinada pelo autor como um poeta ingênuo, que acredita nas decorrências da vida no viés imagético. A lógica é que dá sentido para ele na obra, já que muitas das coisas se fazem pelas suas perspectivas.

Valéry foi conhecido como um grande escritor e quase filósofo, já que conseguia, a partir de suas obras, criar conhecimentos e reflexões importantes para a matemática e a arquitetura, por exemplo. Nasceu em 1871, em Sète, em Montpellier, na França; estudou Matemática e Direito e esteve na companhia de Gustave Flaubert e Mallarmé.

Em suas obras, o poeta francês transforma a música [as artes, em um todo] em uma forma de expressão que não se limita a alguns espaços do ângulo de visão, transforma o corpo em um espírito de liberdade, por meio de um labirinto da vida. Sócrates e Fedro estão associados aos pensamentos de Valéry. Seu discurso [de Paul] traz oposições e serenidades. “A operação do conhecimento é a de desembaraçar-se ela própria, como um homem que despertasse indefinidamente do entorpecimento de seus membros e do embaralhamento de suas percepções precedentes” (CAMPOS, 1987, p. 33). Em “A Jovem Parca”, por exemplo, Valéry traz a crise psicológica de uma jovem atormentada pela carne “e que luta contra os seus instintos a ponto de preferir a morte à maternidade, mas encontra finalmente o seu equilíbrio ao apelo da primavera e da vida” (ibidem, p. 32). Destaco dos versos de número 50 ao 80, onde se vê o sacrifício e a angústia na fala da jovem:

*70 Não é tão pura a mente para que, imortal,  
Em sua fuga triste a chama não sucumba  
Aos muros abismais da sua morna tumba.*

*Tudo pode medrar de uma espera infinita.*  
(In: CAMPOS, 1987, p.85)

Na proposta de Gonçalo M. Tavares, o Bairro serve como um espaço-outro<sup>32</sup> para (res)guardar algumas de suas possíveis leituras. Paul Valéry, com toda a sua essência literária, é posto em contato com esse espaço de transformações. Mudanças criativas que, em *O Senhor Valéry e a lógica*, somos capazes de afirmá-la como uma provável leitura infantil, onde conquistam-se os prazeres dos pequenos leitores. Como a cena do chapéu, na qual a personagem coloca-o tão firmemente na cabeça que, para conseguir tirá-lo, deve fazer alguma força.

Quando uma senhora passava pelo senhor Valéry na rua, ele tentava com as duas mãos levantar um pouco o chapéu, mas não conseguia. As senhoras prosseguiam o seu caminho, e pelo canto do olho [o] viam suando, com a cara vermelha de impaciência, e com uma das mãos de cada lado puxando para cima o chapéu como se faz às rolhas das garrafas difíceis. (TAVARES, 2004, p. 16).

No entanto, lido com um reforço ‘mnemônico’, ou melhor, baseando-se nos aspectos de vida e obra do autor francês, veremos que Gonçalo não deixou de lado a pessoa real da história. Nessa vicissitude entre o real e o fictício, trago as noções de *Palimpsestos* em relação aos tratados de intertextualidade, além claro, do olhar para a hipertextualidade [mais especificamente, ao hipotexto]. Para Genette, intertextualidade pode ser definida “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2010, p. 12). Ela pode acontecer, segundo ele, por meio de citação, plágio ou alusão, sendo este mais cabível para a obra de Gonçalo M. Tavares.

Alusões literárias são, portanto, as manifestações concretas de sentido, as marcas de intertextualidade presentes em determinados textos é que servem de guia para que o leitor possa atribuir sentido a sua leitura e construir sua própria versão do que está lendo (PINTO JUNIOR, 2008, p. 40).

---

<sup>32</sup> Esse Bairro, como espaço-outro, segundo Foucault, é determinadamente uma heterotopia, melhor dizendo, uma utopia efetivamente realizada. É um lugar real, mesmo que a encontremos fora de todos os lugares. De modo geral, a heterotopologia é capaz de constituir os espaços-outros a partir de verossimilhanças, de uma possibilidade da concretização na realidade do espaço. Aprofundo esse aspecto em seções anteriores.

De modo geral, vemos que essas alusões intertextuais são encontradas a partir de ideias precedentes, ou que de alguma forma possam sucedê-las. Podemos dizer ainda, segundo Gérard Genette, que a intertextualidade traz a significância exigida na leitura literária, assim, ela não produz somente um sentido. Em Tavares, as alusões acontecem principalmente com o trabalho que Paul Valéry desenvolve, onde tenta aproximar a arquitetura e a lógica na poesia, por meio dos desenhos simples, versando as lógicas da vida, como quando o Senhor Valéry<sup>33</sup> tenta explicar o seu perfeccionismo com a divisão da casa em dois lados. “– O Mundo tem dois lados: o direito e o esquerdo, tal como o corpo; e o erro surge quando alguém toca o lado direito do Mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa” (TAVARES, 2004, p. 17). Em seguida, ele desenha como iria se comportar para obedecer “escrupulosamente essa teoria”:

Figura 3: As divisões da casa do Senhor Valéry (os dois lados de fora, de dentro e o centro da casa)



Fonte: TAVARES, 2004, p.17, 18, 19.

A noção de hipertextualidade é trazida por Genette como “toda relação que une um texto B ([chamado] hipertexto) a um texto anterior A ([chamado] hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 16). Segundo Samoyault, essa noção apresentada permite elucidar relações que se dão entre um texto presente e um texto ausente. “Gesto maior da estética pelo qual a linguagem real do texto remete virtualmente sempre a uma outra linguagem, linguagem virtual no horizonte da figura e que considera o leitor-intérprete” (SAMOYAUULT, 2008, p. 32). Antes de tratar da participação do leitor, destrincho a

<sup>33</sup> Para tornar mais fácil e claro para a leitura, chamarei o *Valéry fictício* de “Senhor Valéry” (ou pelo pronome) – nome [e tratamento] atribuído por Gonçalo M. Tavares aos personagens do Bairro – e de “Paul Valéry” (ou por somente o sobrenome) o *Valéry real*, poeta francês.

hipertextualidade, como faz Genette (2010), em transformação e imitação, duas ideias que são próximas em suas definições, mas que contribuem de maneiras diferentes. A transformação, que compete melhor ao que é feito por Tavares, se desenvolve a partir de uma operação que, sem haver a manifestação obrigatória (fala ou citação) de um texto A, não existiria o B sem a contribuição das ideias de A. No caso, *O Senhor Valéry e a Lógica* não haveria sem a existência de Paul Valéry, de seu trabalho poético e de seus pensamentos teóricos. Mais que isso, a existência é sempre exterior, sempre pelo viés da interpretação do discurso, ou seja, sempre a partir de um “filtro” deliberado pela memória inventiva, transgressiva, de um poeta (Gonçalo). A imitação não encaixa n’*O Bairro*, nos autores bases de criação, já que “para imitá-lo[s] é preciso necessariamente adquirir sobre ele[s] um domínio pelo menos parcial: o domínio daqueles traços que se escolheu imitar” (GENETTE, 2010, p. 17).

O teórico ainda aproxima a atividade hermenêutica do leitor como um papel de socialização e contratual – contrato, esse, que não é seguro, blanchotianamente pensando. É algo “como relevante de uma pragmática consciente e organizada” (idem, p. 22). Essa hipertextualidade responsabiliza o leitor pelo desenvolvimento e principalmente pela continuidade do romance que se manifesta por diversos tipos de bricolagem (SAMOYAULT, 2008). Lembra-se aqui o que anteriormente foi dito sobre os pontos de indeterminação da obra que possibilitam ao leitor uma intervenção na interpretação. Certamente, a bagagem do indivíduo, suas experiências, influenciam nos caminhos, que não se modificam, mas se complementam. Embora, como aponta Pinto Junior:

[...] um texto não poderia ter apenas uma única leitura, mesmo para leitores que vivessem na época em que o texto foi escrito, ainda que para cada texto houvesse um leitor modelo. Em lugar de uma única leitura padrão, o que se dá em cada contato com um texto é um processo de atualização crítica, recontextualização, adaptação, ou historicização<sup>34</sup> (PINTO JUNIOR, 2008, p. 34).

O interessante é que esse exercício estabelecido ao leitor pela construção intertextual provoca a memória. Aquela a partir da qual o indivíduo resgata suas

---

<sup>34</sup> Entende-se por historicização, segundo Anne Ubersfeld em “A representação dos clássicos: reescritura ou museu”, a leitura feita em três níveis: o referente histórico do autor, a problemática e o percurso para nos chegar a história e o sentido que ela nos estabelece hoje. Ver: UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. **Folhetim**, Rio de Janeiro, abr.-jun. 2012.

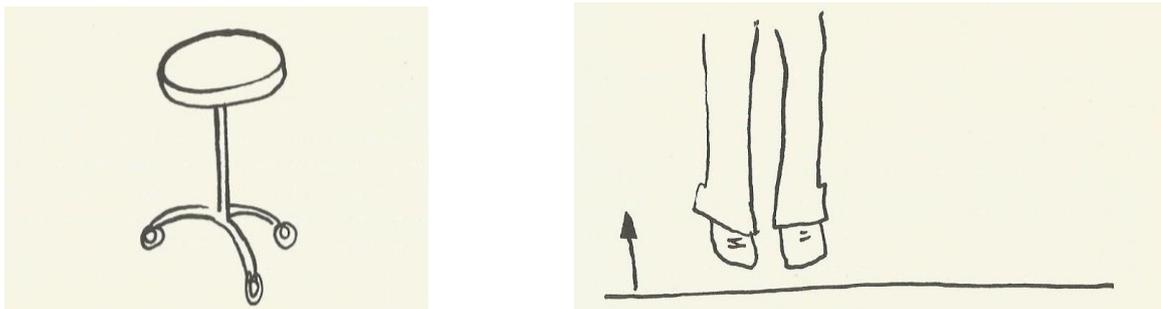
experiências, bagagens de um determinado conteúdo e todas as obras que convivem em seu contemporâneo ou passado remoto e distante. São manifestações que influenciarão no que possa vir adiante. No que tange, dessa forma, ao fator fictício, observa-se de algum modo que há uma sobreposição ao real. Constata-se que em Valéry:

[...] o foco de seus interesses voltava-se, confessadamente, mais para a *forma* do que para o *conteúdo*, mais para a composição de textos do que para os próprios textos, para a *ação*, para o *fazer* que estes representam: o *meio* lhe era mais importante do que o *fim*, o *método*, mais do que a *meta*. (PIMENTEL, 2008, p. 12).

Esse olhar para ele em um todo pode ser encontrado na obra tavariana. Gonçalo M. Tavares transmite essa ideia fazendo com que o Senhor Valéry apareça muito preocupado em toda a história em desenhar o que diz em suas teorias, nas suas cenas do cotidiano. Vejamos quando o Senhor tenta resolver o seu problema de altura (ele se considerava muito baixinho):

O Senhor Valéry fez então vários cálculos e desenhos. Pensou primeiro num banco com rodas, e desenhou-o. Pensou depois em congelar um salto. Como se fosse possível suspender a gravidade, apenas durante uma hora (ele não pedia mais), nos seus percursos pela cidade. E o Senhor Valéry desenhou o seu sonho, tão comum (TAVARES, 2004, p. 10-11).

Figura 4: Desenhos do sonho do Senhor



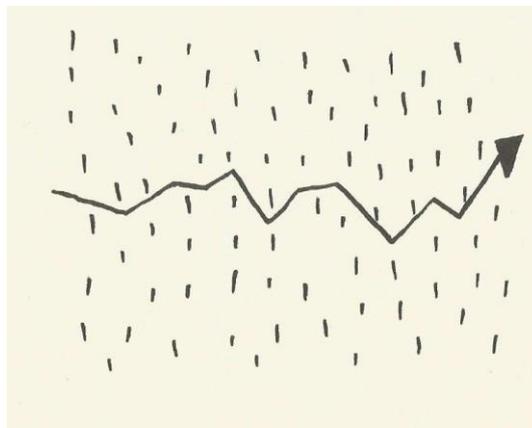
Fonte: TAVARES, 2004, p. 10-11

A atenção e o cuidado de Paul Valéry são muitas vezes ironizados com pequenas ações do Senhor. “Valéry é um poeta conhecido por ter conservado, em uma época em que a modernidade poética se confirma na transgressão, uma fidelidade certa à tradição clássica” (GUIMARÃES, 2013, p. 29). Além disso, Valéry

escreve boa parte dos seus poemas com versos alexandrinos, com paronomásias, assonâncias e aliterações. Importa para ele, o método (talvez nem tanto a forma), com apuro na escolha da semântica, estudo da linguagem, análise da rimática. O método não é o meio, portanto, mas o fim da criação (DANIEL, 2007).

Podemos observar esse fator estético e perfeccionista ironizado, na obra de Tavares, por exemplo, quando ele pinta a mão direita de vermelho e a esquerda de azul. “Não tinha sido um ato estético, como ele dizia. Era bem mais do que isso” (TAVARES, 2004, p. 20). Ou quando ele desenha um gráfico (estabelece-se como uma seta) para demonstrar como desvia dos pingos da chuva.

Figura 5: Gráfico da fuga da chuva



Fonte: TAVARES, 2004, p. 21

E mesmo não sendo do perfeccionismo valeryano, Fernando Pessoa, em seu poema “Chuva Oblíqua”, diria que todo esse detalhamento e cuidado do Senhor Valéry está ligado à percepção interior da personagem, numa perspectiva sensacionalizada, como uma potência ao mesmo tempo analítica e poética, na qual o que é descrito acaba se misturando com o impossível, com o sensacionalismo que lembra Pessoa, com uma “chuva” de coisas que confundem a linha do pensamento, que ultrapassam o próprio pensamento. Em estruturas estróficas irregulares, o poema apresenta um certo interseccionismo cruzando planos do passado com os do presente, ou relações entre o que se encontra no real e no imaginário. Como se tivéssemos um ser fragmentado, em busca de sua totalidade. “Esta paisagem toda, renque de árvore, estrada a arder em aquele porto,/ E a sombra duma nau mais antiga que o porto que passa / Entre o meu sonho do porto e o meu ver esta

paisagem” (PESSOA, 1998, p. 14). Um ser externo que fica entre o que está no real e o que passa ao imaginário, como a paisagem, a estrada e o porto, para o sonho, a sombra da nau antiga.

Ilumina-se a igreja por dentro da chuva deste dia, / E cada vela que se acende é mais chuva a bater na vidraça... / Alegria-me ouvir a chuva porque ela é o templo estar aceso, / E as vidraças da igreja vistas de fora são o som da chuva ouvido por dentro...” (ibidem, p. 15).

Ou um ser que recebe a chuva por meio do espírito, daquilo que vem do externo atingindo com tal intensidade o que recebe por dentro. São pingos que captam – ou subvertem – uma totalidade. Um burburinho que, na sequência, constrói uma unificação desse “eu” fragmentado.

A chuva de Valéry pode ser oblíqua porque atinge a todos, não há como escapar. A fuga do Senhor é porque, possivelmente, pelo olhar pessoano, ele não quer encontrar-se em si, com os elementos bons e ruins da vida. Sua ingenuidade o mantém tão somente neste espaço imaginário que é o seu cotidiano. Evitando desgraças possíveis provocadas pela alma, como vemos nestes versos: “E chega ao pé de mim, e entra por mim dentro, / E passa para o outro lado da minha alma...” (ibidem, p. 14). Valéry não pretende estar na limitação, na palidez, desgraças ou insatisfação. Mas, pelo contrário, é por meio dos sonhos e devaneios que ele tenta evadir-se dos problemas e males que o podem atingir.

E os dois grupos encontram-se e penetram-se  
Até formarem só um que é os dois...  
A feira e as luzes das feiras e a gente que anda na feira,  
E a noite que pega na feira e a levanta no ar,  
Andam por cima das copas das árvores cheias de sol,  
Andam visivelmente por baixo dos penedos que luzem ao sol,  
Aparecem do outro lado das bilhas que as raparigas levam à cabeça,  
E toda esta paisagem de primavera é a lua sobre a feira,  
E toda a feira com ruídos e luzes é o chão deste dia de sol... (ibidem, p. 17)

É como se o Senhor Valéry pegasse em nossas mãos e fizesse um passeio por suas histórias, apresentando-nos sua paisagem externa e também interna. Como se sentássemos ao seu lado para ouvir um assoviar de despreocupação. Ou até mesmo para visualizar uma fragmentação se unificando – mas quem sabe um processo inverso, uma união se despedaçando.

Dando sequência, todo o trabalho com os desenhos e as preocupações formais na escrita que o Senhor desenvolve, como já dito, também pode ter relação com a proximidade de Paul Valéry com a arquitetura. *Eupalinos ou o Arquiteto*, obra de Paul, apresenta mais claramente essa proximidade, ao criar um diálogo que envolve Sócrates e Fedro sobre a construção da arte, por meio das concepções do arquiteto Eupalinos.

Ora, de todos os atos, o mais completo é o de construir. Uma obra exige amor, meditação, obediência ao teu mais belo pensamento, invenção de leis pela tua alma, e muitas outras coisas que ela extrai maravilhosamente de ti e que não suspeitavas possuir. Emanada do mais íntimo de tua vida, sem contigo se confundir. Se dotada de pensamento, pressentiria tua existência, a qual jamais conseguiria provar ou conceber claramente. Serias para ela um Deus... (VALÉRY, 1996, p. 169)

“A verdade do poema, para Valéry, é o próprio poema: o sentido é a sua intrincada arquitetura verbal” (DANIEL, 2007, p. 3). No poema, tomo como exemplo o famoso “Cemitério Marinho”, que possui 24 estrofes de seis versos, com 144 versos decassílabos. Neles, além dessa prévia estrutura, as rimas seguem um único raciocínio e todo o vocabulário foi realmente pensado. Veja-se na 19ª estrofe do poema:

Pais profundos, cabeças desertadas,  
Que sob o peso de tantas pãzadas  
Terra sois, confundindo os nossos passos!  
O verdadeiro verme, irrefutável,  
Não para vós existe, sob a lousa  
Ele de vida vive e não me deixa. (VALÉRY, 2009, p. 1)

Notemos esse fator, por exemplo, na obra portuguesa: no capítulo “As três pessoas”, o Senhor Valéry “arquiteta” como ele pode ser três pessoas.

Se correremos muito rápido e o espaço for muito curto conseguimos estar em todo o espaço ao mesmo tempo. E desenhou [...] É possível correr tão rápido de maneira a que se esteja simultaneamente nas três zonas, apontando para o desenho que tinha feito (TAVARES, 2004, p. 60).

Tudo que é feito é raciocinado para sair da melhor maneira possível.

Na sequência, ainda, comparamos a lógica inconsciente estabelecida por Paul, no poema “Fragmentos de Narciso”, que o torna um fidedigno poema clássico, com a lógica do cubo do Senhor Valéry. Para este, o cubo, se desenhado na

horizontal ou vertical, será sempre igual. “- Se todas as coisas fossem cubos não haveria tantas discussões. E não existiria a dúvida” (TAVARES, 2004, p. 33). Para aquele:

E brilhas enfim, termo puro desta busca!  
 Tal um cervo, à noite, cuja fuga brusca  
 À fonte só as plantas poderão deter,  
 Por minha sede à beira d'água venho ter.  
 Mas para saciar esse amor curioso,  
 Não turvarei a água em jogo misterioso:  
 Ninfas, se vós me amais, há que sempre dormir! (VALÉRY, 2013, p. 49)

São caminhos não tão complementares; no entanto, Tavares (2004) tenta tornar satírico aquilo que Paul desenvolvia em seus poemas. O cotidiano no *Bairro* é, por intenção do autor português, um mundo ficcional de ações que os Senhores desenvolveriam no cotidiano real, a partir de suas características pessoais e artísticas. Aproveito a citação de “Fragmentos de Narciso” para apresentar o lado tradicionalista do autor. Nesse trecho, em especial, alude-se, de modo metafórico, ao inconsciente da personagem Narciso, que se repetirá em diversos outros, como a “Jovem Parca” e “Helena”.

Nos caminhos da lógica, onde verificamos com mais consistência a ligação de Paul Valéry com o Senhor Valéry, Gonçalo M. Tavares constrói toda a obra a partir de criações lógicas para o dia a dia: “Tudo o que existe atrás da minha nuca persegue-me quando eu ando. E tudo o que existe à frente dos meus olhos é perseguido por mim quando eu ando” (TAVARES, 2004, p. 47-48). Também: “Um corpo é tanto mais exato quanto menos tarefas faz. [...] Uma causa vale menos do que um efeito e um efeito vale menos do que um acontecimento sem causa” (2004, p. 49). E, por fim: “Se me visse bonito ficaria com medo de perder a beleza; e se me visse feio ficaria com ódio das coisas belas. Assim, não tenho medo nem ódio” (2004, p. 51). A justificativa para tantas filosofias do cotidiano, é que Paul Valéry defendia a filosofia, o uso matemático da lógica na poesia<sup>35</sup>. Além disso, segundo

---

<sup>35</sup> É bom salientar que Paul Valéry não possuía uma visão inteiramente racionalista da arte; ele não necessariamente centrava seus pensamentos em uma determinada operação meramente racional, como parece, mas, pelo contrário, criticava a postura racionalista diante da poesia. Preocupava-se, também, com o melódico antes da matemática, embora haja um método de composição. “A música poética de Valéry, ao dissolver as noções de tempo e espaço no ambiente atemporal do mito e substituir o pensamento lógico-linear por uma sucessão de movimentos psicológicos em imagens cifradas, realiza uma operação radical na linguagem, [...] materializando o ideal de uma poesia pura,

Pimentel, o autor escrevia mais sobre os eventos exteriores, um olhar mais para o próprio espírito e as leis que o regem e aquilo que possa esclarecer essas próprias leis. “Isso também se deve a uma confessa ‘fraqueza’ ou ‘deficiência’ mnemônica, a uma incapacidade em se recordar de eventos, de detalhes ou de minúcias, ou, em outras palavras, a um idiossincrático desapego ao próprio passado” (PIMENTEL, 2008, p. 14).

Algo importante em relação ao passado da vida de Paul é um período de crise que acometeu todo o seu trabalho e vida. Houve, nesse período, muitas oscilações espirituais, e suas temáticas visavam mais as possibilidades obscuras; inclusive, ele chegou a abandonar a poesia e passou a se dedicar aos pensamentos racionais. As “consequências fazem-se presentes, reverberam em reflexões sobre si mesmo e sua atividade como escritor, sobre sua concepção acerca da linguagem e sua crítica à filosofia, sobre grande parte desse seu proceder, de seu método e meta” (PIMENTEL, 2008, p. 20). O causador de tudo isso, em outubro de 1892, em Gênova, foi uma tensão de vários problemas acumulados, que foram precipitados por um romance não correspondido por Madame de Rovira.

O doloroso serviço militar, o término de seus estudos universitários e as incertas perspectivas profissionais (incertezas que sempre formam uma sombra em sua biografia), a releitura de *Eureka* de Poe e a leitura de *Illuminations* de Rimbaud, os estudos matemáticos e científicos a lhe revelarem um mundo de “precisão” e “rigor” diferente do “vago” mundo da literatura e da mística, a morte do pai, a doença da mãe, um primeiro contato com as ruas, os cafés, os salões de uma efervescente Paris. (PIMENTEL, 2008, p. 22)

Tudo isso fez com que o trabalho de Valéry mudasse completamente. Assim, o trabalho de Gonçalo M. Tavares reflete esse momento com diversas situações cotidianas no *Bairro* [contrárias, não tão decepcionantes como na vida real, pois, lembremos, a ironia é um fator de relevância na obra]. Podemos citar exemplos como algumas representações de loucuras do Senhor. O medo, a tristeza

---

definida por Valéry não como ‘pureza moral’, mas como ‘uma ideia essencialmente analítica’ e como ‘linguagem dentro da linguagem’. Em seu conhecido ensaio *Poesia e pensamento abstrato*, incluído nas *Varietades*, o autor francês compara a prosa ao caminhar e a poesia à dança: enquanto na primeira haveria um ‘objeto preciso’ e uma ‘finalidade’, na segunda, o sentido do movimento é o próprio movimento. O poeta desloca a história, a verdade, o cotidiano, enfim, o sentido assimilável do poema, em favor da alquimia verbal, radicalizando a trajetória de seus antecessores do movimento simbolista. A verdade do poema, para Valéry, é o próprio poema: o sentido é a sua intrincada arquitetura verbal” (DANIEL, 2007, p. 4).

e a insegurança. A fuga da morte, um certo exílio e a tal “esposa” perfeita em contrafuga à sua desilusão amorosa, no capítulo ‘O casamento’:

O Senhor Valéry era casado com um ser ambíguo, como ele próprio dizia. [...] O casamento funcionava porque o senhor Valéry só tinha duas vontades. (TAVARES, 2004, p. 35)

O Senhor Valéry não gostava da sua sombra, considerava-a como a pior parte de si próprio. – É uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte. (p. 75)

- Como não me sinto completo comigo apenas, penso que tudo o que não sou eu me poderá completar, e portanto quero-o para mim, e roubo-o do mundo. Na verdade, as ruas agarram-se aos meus sapatos porque eu não sou feliz – disse o Senhor Valéry, melancólico. (p. 80)

O Senhor Valéry era pequenino, mas dava muitos saltos. Ele explicava: - Sou igual às pessoas altas só que por menos tempo. Mas isso constituía para ele um problema (p. 9).

É melhor evitar os afetos por animais domésticos, eles morrem muito, e depois é uma tristeza para o coração (p. 13).

O que podemos efetivamente perceber é que Gonçalo M. Tavares consegue com maestria absorver a natureza<sup>36</sup> de Paul Valéry e retransmiti-la metaforicamente em um contexto diferente daquilo que cabe à obra do escritor. O *Bairro* serve para ironizar as suas atitudes, trazer ideias opostas e complementares àquilo que é observado na vida, principalmente, do autor. “Devemos juntar-nos, sim, àquilo precisamente que não gostamos de ser, para assim conseguirmos nos transformar no que pretendemos” (TAVARES, 2004, p. 81). E é dessa forma poética e filosófica que essa obra tavariana se funda. Não poderia ser por menos, quando encontramos em sua inspiração um poeta cheio de protuberâncias na escrita.

#### 4.4.2 O estado de exílio em *O Senhor Walser*

**“Não desejaria a ninguém que fosse eu./ Só eu sou capaz de me suportar./  
Saber tanto, ter visto tanto, e/ Não dizer nada, ou quase nada”**

<sup>36</sup> Levemos em consideração aqui “a natureza” como uma espécie de “interioridade”, “essência”. Inclusive, pensar a essência das coisas para o Senhor Valéry é pô-lo em relação com o interior e o exterior, numa confusão que acaba mantendo-os como a mesma coisa. E, se são a mesma coisa, não existe essência, não existe o interior. O que Tavares vende-nos não é o interior (essência) de Valéry, ele nos vende, a nós seus leitores, uma proposta, uma confusão entre interior e exterior, ele pede valéryanamente que “por favor, façam um esforço”, tal como em seus contos.

**(WALSER, 2014, p. 30)**

“Walser, finalmente, depois de um dia tão longo, e embora cheio de sede, adormeceu, tranquilo, pensando no dia seguinte. Tinha grandes expectativas” (TAVARES, 2008b, p. 47). São nessas esperanças que o Senhor Walser permanece durante toda a obra. A vontade de ter em sua casa nova outras pessoas, para poder dialogar sobre o mundo. No entanto, o local onde ela está impede que seja algo tão espontâneo dos seus vizinhos de bairro. Como ele descreve na obra, é uma região de difícil acesso, até por isso ele mesmo se protege do perigo que a pequena estrada pode provocar a ele. Ainda não está acostumado a receber visitas. A única pessoa que ele deseja estar presente ali é Thereza M., uma amada a quem ele escreve uma carta, mas que nunca é enviada devido ao caos que está prestes a chegar: vários homens chegam inesperadamente à sua casa para consertar coisas que aparentemente não precisariam. Eles representam a desordem em sua vida.

Ainda que ingênuo, é de salientar que, de todos os senhores da série, ele é o que tem, de forma consciente, não apenas a busca pelo encontro com o Outro, mas toma as medidas necessárias – a construção da casa – para propiciar a realização do desejo. Todavia, o encontro que se configura real é o que se dá com os especialistas dos reparos, o que acaba por representar o oposto do seu anseio, pela desmontagem do ideal por tanto tempo acalentado: a desfiguração da casa, a qual, aos poucos, se desfaz diante da quantidade de consertos, assim como o adiamento compulsório da possibilidade de encontrar companhia. (MORAES, 2012, p. 54)

O poeta suíço Robert Walser, na sequência do que acontece com o Senhor, viveu a maior parte de sua vida no isolamento. Além disso, viveu no limite da pobreza – os papéis e lápis que usava para escrever eram emprestados. “Walser, apesar de contar com um seleto grupo de admiradores, nunca conseguiu ter sucesso de público, e nem mesmo obter uma sobrevivência material minimamente digna a partir de seus livros” (AUBERT, 2014, p. 30). Até o próprio já acreditava em seu insucesso: “Assusta-me a ideia de ter sucesso na vida”<sup>37</sup>, dizia. Poucos acreditavam em seu talento, principalmente, porque seus escritos não possuíam intencionalidades, por exemplo, ou a estrutura e a organização do romance não eram tão facilmente percebidas.

---

<sup>37</sup> Cf. BENJAMIN, 1994, p. 53.



até para o próprio Senhor, que gostaria de executar alguns convites; ele vê na paisagem natural uma oportunidade para começar a falar com outros homens: “e como disso ele sentia necessidade” (TAVARES, 2008b, p. 12). Sua intenção era sentar-se no sofá novo e conversar sobre os assuntos do mundo. Para isso, ele precisaria ler o jornal diariamente.

Walser prometera mesmo a si próprio ter sempre o jornal do dia que de manhã traria lá de baixo com a avidez física dos que num balde trazem para casa água do poço. Sabia bem que o afastamento geográfico da sua casa em relação a um certo centro onde a frequência de acontecimentos parece obedecer a outras regras fazia incidir sobre o papel fraco do jornal uma outra luz (TAVARES, 2008b, p. 12).

O ponto a Noroeste da região o põe longe até mesmo de alguns breves “companheiros”, como o Sr. Kraus, com quem divide narrativas em *Jakob von Guten*, escrito por Robert em 1908.

Esse romance de R. Walser expõe, como afirma Gaglianone (2012), as entranhas dramáticas do ser impessoalizado dentro do sistema capitalista industrial. É uma espécie de diário que tem muita proximidade com o autor. *Jakob von Guten* se passa, praticamente, no Instituto Benjamenta, onde os meninos são disciplinados a serem servos com as maneiras e costumes da alta sociedade. Assim, a consideramos uma obra pertencente ao gênero romance de formação, já que, nele, o protagonista encontra-se em um ambiente de aprendizado, em um lugar de construção de personalidade e de princípios morais. O gênero aborda:

[...] questões sobre os fatores que determinam o porvir do indivíduo, os elementos que dão sentido à vida, as condições que devem ser consideradas, as exigências da sociedade que devem ser reconhecidas, os questionamentos e os objetivos da caminhada individual (JANZEN, 2005, p. 76).

Além disso, esse texto de Robert Walser resguarda muitos passos do autor, e não só por registrar sua narrativa em forma de diário do protagonista, o que o coloca próximo de um caráter autobiográfico. Walser sofreu com o suicídio da mãe e do irmão – além de também tentar o suicídio -, um outro irmão morreu por complicações nos distúrbios em uma clínica psiquiátrica. Quando frequentou a escola para criados exerceu a profissão no Castelo Dambrau em Oberschlesien, na

Silésia. Jakob, sua personagem, descreve sua vida em intensas problemáticas no Instituto pelo qual também passou. A intenção da personagem era aprender a servir. A escola era para meninos, todos da mesma idade, que veem suas aspirações sociais caírem por terra.

O início é um anúncio do desencanto com o sistema educacional e também com a vida. “Aqui aprendemos muito pouco, faltam professores e nós, alunos do Instituto Benjamenta, não chegaremos a nada, quero dizer, no futuro seremos todos gente muito humilde e subalterna” (*Jakob von Gunten*, p. 102). O autor cria um universo levemente absurdo – ele, por exemplo, menciona professores que estão dormindo – e repleto de ironia. A formação é, segundo o autor-narrador, orientada para que os aprendizes sejam um zero na vida. Assim, conclui-se que a educação é voltada para a anulação da personalidade e da individualidade. Este esfacelamento do eu é reiteradamente relatado pelo personagem Jakob, ao apontar que a direção do internato tinha a necessidade de estabelecer a uniformidade – via obediência absoluta às prescrições – em um espírito de submissão quase absoluto (JANZEN, 2005, p. 105).

Uma ascendência de importância social em uma escola desestruturada que é capaz de apagar a própria autoconsciência dos meninos, suas fantasias e sonhos, até mesmo suas espontaneidades. Jakob, sobretudo, é um ser fragmentado para os leitores, que caminha ao desaparecimento, ao ser negativo e ao silêncio permanente.

[E] essa perspectiva fragmentada também prevalece no ensino ministrado na instituição: são atribuídas prescrições a partes do corpo dos aprendizes (nariz, boca, olhos etc) e não ao indivíduo como um todo. Assim, por exemplo, em relação aos olhos é prescrito que se fixem no vazio; e à boca, que se mantenha fechada para não correr o risco de expressar algumas ideias (im-)próprias. Ao não perceber o indivíduo como um centro integrado, fragmenta-se e conseqüentemente anula-se o sujeito (JANZEN, 2005, p. 106).

Vê-se nesse livro que os próprios personagens vivem à margem da sociedade, pois eles precisam estar em um padrão para se encaixarem e poderem adentrar no sistema. Destarte, pode-se afirmar que “o exílio é uma solidão vivida fora do grupo: a privação sentida por não estar com os outros na habitação comunal” (SAID, 2003, p. 50), logo, boa parte desses personagens de Walser vivem na extremidade do exílio.

O diário é conduzido, pois, por um narrador perspicaz, ocupante de um ponto de vista privilegiado através do qual demonstra o amálgama moral que se estabelece entre indivíduo inerte e sociedade dinheirista num mundo economicamente positivista em que os valores são vãos e as pessoas entediam-se porque são reduzidas a máquinas especializadas, inscritas num sistema rígido e simplório. (GAGLIANONE, 2012, s/p.)

Destarte, seus personagens trazem simbolicamente o estado de servilidade pueril, porém com a sombra do poder e o extremo rigor. “São – o discreto e obsequioso Kraus em particular – o resultado icônico da sociedade tal como a justificam a benevolência e justiça mentirosas da cristandade” (idem). Uma beleza, como estabelecido, triste, mas que se impõe por uma tradição de herança.

O Senhor Kafka, um admirador do poeta, está mais distante ainda, ao Sudeste do mapa. O autor Franz Kafka, inclusive, admirava as narrativas extraordinariamente ternas do poeta, pois “elas não são movidas pela tensão nervosa da decadência, e sim pelo estado de espírito puro e ativo do convalescente” (BENJAMIN, 1994, p. 53). Os personagens de Walser, em toda a sua bibliografia, contrariam o que denota a sua vivência diária. Eles têm um determinado sucesso na vida, praticamente, “eles querem desfrutar a si mesmos” (1994, p. 53).

Isso aproxima-se do que diz Nancy de o exílio ser um movimento para fora que não vem de nenhum lugar.

*De ahí que no se trate de estar ‘em exilio em el interior de sí mismo’, sino ser sí mismo un exilio: el yo como exilio, como apertura y salida, salida que no sale del interior de un yo, sino yo que es la salida misma. Y si el ‘a sí’ adopta la forma de un ‘retorno’ en sí, se trata de una forma enganosa: porque ‘yo’ sólo tiene lugar ‘después’ de la salida, después de ex, si es que puede decirse así<sup>40</sup>. (NANCY, 1996, p. 38)*

Mas a existência é previamente estabelecida pelo mundo, o único antes do “eu”. Não há de onde partir. “Não há o lugar próprio, há só movimento para fora. Então, também não há uma finalidade, um lugar para onde a existência dirige o indivíduo. A existência é um fim em si mesma” (ADACHESKI; PACHECO, 2014, p. 03). Todo este isolamento, como em *Jakob von Guten*, são típicos dos personagens

---

<sup>40</sup> Portanto, não se trata de estar "em exílio no interior de si mesmo ", mas sendo ele mesmo um exílio: o eu como o exílio, como abertura e saída, saída que não sai do interior de um eu, mas um eu que é mesma saída. E se o 'eu' toma a forma de um "retorno" em si, é uma forma enganosa: porque "eu" só tem lugar "depois" da saída, após o ex, se é que podemos dizer assim. (Tradução nossa)

do poeta, que vivem em uma constância de luta para libertar-se do sofrimento, partilhados com a nobreza dos contos infantis; foi como ele construiu a profunda e complexa obra *Branca de Neve*. Seus personagens “irrompem da noite e da loucura – do mito [...]. Walser começa onde os contos de fadas cessam. [Ele] mostra como eles vivem” (BENJAMIN, 1994, p. 53). Suas narrativas conseguem mudar o rumo de alguns pensamentos. Toda a construção fornecida à leitura perpetua algumas informações que poderiam passar despercebidas por outros. A presença da loucura é típico de sua construção literária; dessa forma, as personagens captam todos os aspectos de um autor que vive cotidianamente no sofrimento da solidão, de um manicômio influenciador e das profundezas do indivíduo.

Em o *Senhor Walser*, a personagem aparece com a expectativa de criar um lugar somente seu – assim como um internato, e ter um isolamento como crítica. Não há a intenção de se ter outros imóveis por ali, sua restrita intenção era de apenas falar com os homens, sem a entrega ao barulho disforme de uma cidade. Ali havia uma “concentração de natureza nada receptiva a caminhar solitários, tal o emaranhado de galhos de árvores que pareciam por vezes absolutamente incontroláveis – como que dementes” (TAVARES, 2008b, p. 13). O espaço até lá não permitia tão facilmente o acesso. A estrada é única, com largura não superior a dois metros em alguns momentos. Um dos poemas de R. Walser, inclusive, parece esboçar a casa do Senhor no Bairro:

#### **COMO AS COLINAS SORRIRAM**

Você deveria ter visto  
 as arvorezinhas, seus gestos  
 eram tão engraçados, parecia que  
 elas estavam dançando, na sua branco-prateada  
 limpeza, uma pequena nuvem  
 lembrava um golfinho, você  
 deveria ter visto as pequenas colinas  
 sorrindo amarelo-verde, é uma pena  
 que você não tenha visto o trem  
 passando sobre trilhos preto-dourados,  
 grave e calmo, sereno  
 e sólido, lindamente indolente  
 e pesado, ainda que maravilhosamente leve.  
 E é infinitamente imperdoável  
 que você também não possa ter visto os passageiros  
 olhando para fora das janelas.  
 Uns e outros fixaram os olhos em mim,  
 que estava deitado na relva,  
 contando os mourões de madeira

alinhados colina acima,  
 que olhava para as pontes,  
 e que estava feliz  
 no seio da terra.  
 A chaminé de uma fábrica  
 que se perdia nas alturas,  
 uma garotinha caminhava longe.  
 eu pensei, vendo aquilo tudo à minha volta  
 que naquela alegria, naquele regozijo,  
 eu deveria me desfazer como que por encanto  
 deitando a cabeça para trás:  
 Oh, quão belo era aquilo!  
 Existem tantos destinos,  
 Mas não se requer muito  
 para se estar em um deles.  
 (WALSER, 2014, p. 30)

A vontade no poema aproxima a sua concretização de espaço no *Bairro*, juntamente com outros senhores, mas, mesmo assim, distante de tudo. A experiência do novo, de partir de uma pobreza de experiência, como afirma Benjamin, possibilita ao senhor ser bárbaro. “Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1994, p. 116). Assim, esse olhar, ao tentar experimentar, estimulou a criação de sua casa no meio do nada, para tentar conquistar aquilo que o fez sofrer em vida: o isolamento dos homens. Até porque, nas ideias benjaminianas, a experiência adquirida o mantém estático. É a partir da base, do primórdio, é que se consegue (ou pelo menos se sente capaz de) criar.

Descartes baseou sua filosofia numa única certeza – penso, logo existo – e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da Física, exceto por um único problema – uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas (BENJAMIN, 1994, p. 116).

Gonçalo foi construtor ao dar vida a um *Bairro* singular, no qual cabem novas experiências a cada nova vivência entre os senhores, as relações que aos poucos vão se constituindo. Valéry, sendo o primeiro, foi a prancheta para projetar e constituir existência a todos os outros nove senhores, inclusive o Senhor Walser. Cabe dizer, sobretudo, que essa atitude obriga esses senhores a conviverem e ocuparem de fato suas habitações, para que assim eles possam ter hábitos e estarem ambientados em uma nova cultura. Para Benjamin, os indivíduos buscam

libertar-se de suas experiências para serem capazes de admitirem suas pobrezaas externas e internas. “Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles ‘devoraram’ tudo, a ‘cultura’ e os ‘homens’, e ficaram saciados e exaustos” (BENJAMIN, 1994, p. 118). A partir desses moradores, contrariamos o que diz Said em relação à cultura moderna, onde “habituaamo-nos a considerar o período moderno em si como espiritualmente destituído e alienado, a era da ansiedade e da ausência de vínculos” (SAID, 2003, p. 46). Essa era de Tavares arrisca, pelo contrário, aproximar muitos dos senhores, até mesmo Walser, que, inicialmente, tenta ter somente em relação aos outros homens, não de suas casas, apenas a convivência que lhe é necessária.

A separação do Senhor Walser do restante do Bairro isola-o do convívio. Como percebe-se em outra obra da série de Gonçalo M. Tavares, em que o protagonista, o Senhor Breton, visualiza em um de seus passeios a casa de Walser escondida pelo emaranhado: “Muitos metros à frente, vislumbrou a casa do Senhor Walser, quase escondida pelo mato, que não parava de atacar aquela intromissão da engenharia. O Senhor Breton nem se aproximou. Não queria incomodar ninguém” (TAVARES, 2009, p. 34). Mesmo querendo conhecer outros homens, Walser sentia-se aflito e consciente de não ter ilusões exageradas quanto a eles. Dessa forma, ele tentava se defender do que poderia vir, protegendo o seu espaço dos outros e de suas intenções.

Por isso comprara já o seu machado, de dimensões significativas, bem guardado é certo (quase escondido) num dos compartimentos da casa de mais difícil acesso, pois tal objeto era para Walser uma quase indesculpável infiltração de agressividade num espaço – o seu – que fora construído para atrair o oposto: a cordialidade, o aperto de mão entre dois homens que se entendem depois de uma longa conversa argumentada, um abraço comovido de uma despedida e, eventualmente, quem sabe – Walser ainda mantinha essa esperança -, um beijo apaixonado, o encontrar de uma companhia definitiva (TAVARES, 2008b, p. 14).

Isso talvez – o desejo de se aproximar do outro – permaneça por essa obra ser a continuidade de Robert. O poeta morreu solitário em uma caminhada no solo nevado suíço.

Tímido, desajustado, ele manteve por toda a vida duas obsessões: caminhar e escrever. As caminhadas estão em toda a sua obra, e foi caminhando que ele morreu, na neve, numa noite de Natal, quando já

estava havia mais de vinte e cinco anos internado num sanatório para doentes mentais (a suposta doença de Walser é assunto disputado, e alguns estudos recentes atribuíram a ele a síndrome de Asperger, com a qual a capacidade de interagir socialmente fica severamente prejudicada. Mas não é impossível que Walser tenha mesmo é se cansado, profundamente, da vida em sociedade) (AUBERT, 2014, p. 30).

É mais fácil perceber isso ao olhar para o filme *Branca de Neve* (2000)<sup>41</sup> produzido a partir da obra homônima de Robert Walser, pelo diretor João César Monteiro.

Figura 6: Cenas do filme *Branca de Neve*



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=83s-OcwMSoc>

As imagens acima são dos primeiros minutos do longa-metragem. Elas saem de um momento da cena infantil para fotos de Walser caído – morto – no chão nevado. E do branco da neve elas progridem para um quadro quase preto, sugerindo ao espectador um choque entre a vida e a morte. Logo mais, ele inicia com o diálogo do texto escrito pelo poeta, falando da morte; e assim vai ao longo dos quase 73 minutos, mesclando entre o preto, o cinza e *flashes* de tons azulados.

A morte de R. Walser também possibilita atrelar ao trecho final da obra de G. M. Tavares. Na obra portuguesa, o Senhor Walser, após tantos problemas na construção de sua casa, decide descansar para o dia seguinte. Era noite e todos queriam dormir. Após andar pela casa várias vezes, o Senhor não achou o quarto, decide então ficar no corredor – “o frio ali, e provavelmente por toda a casa, não era

<sup>41</sup> O filme *Branca de Neve*, do diretor João César Monteiro, praticamente não tem imagem, o que gerou muitas críticas em Portugal por também ter recebido um bom subsídio para a produção, de acordo com o Jornal *El País*, de 13 de novembro de 2000. Baseando-se na obra homônima de Walser, o texto da obra é lido por vários intérpretes, o qual, inclusive, aproxima uma certa continuidade ao conto de Grimm.

de desprezar” (TAVARES, 2008b, p. 46). Ele deita, puxa um cobertor que estava em um outro homem. “Enrolado por completo no cobertor, e encostado a uma das paredes [...] Walser, finalmente, depois de um dia tão longo, e embora cheio de sede, adormeceu, tranquilo, pensando no dia seguinte” (p. 47).

Olhamos também, por fim, para um poema de Robert Walser, “O Arquivista”, onde a morte também está presente, mas como em um ambiente dos campos do Bairro.

Houve uma vez um arquivista, que  
decidiu dizer a si mesmo estar cansado,  
e ciente do incontestável fato  
de que ele havia perdido seu amor pela vida,  
falou consigo mesmo: “Que rapaz mais desgraçado,  
estou cambaleando”. E foi isto de fato o que aconteceu.  
**Ele foi acometido de um desânimo mortal,**  
suas pernas estavam bambas, o peso de seu corpo  
parecia insuportável. **Na floresta**  
**os pássaros de verão estavam cantando;**  
**o regozijo deles soava incandescente, vermelho.**  
Sua força parecia ter-se ido completamente,  
sua alma incapaz de oferecer a mais leve assistência,  
ele sorriu de um jeito irônico e morreu. (WALSER, 2014, p. 30)<sup>42</sup>

A morte vem precedida de um desânimo – cansaço possível após tantas confusões em uma obra – logo, ela chega ambientada no meio da floresta, lugar distante do grande centro.

Pensemos, ainda, o Senhor Walser como um estrangeiro, pelo viés de Rella (2010), um ser que chega a um lugar desconhecido e precisa se encontrar no aprendizado e na convivência, um ser de estranhamento. Para ele, o ser é passageiro, assim como as nuvens de Baudelaire<sup>43</sup>. Também, como dizem Rimbaud

---

<sup>42</sup> Grifos nossos.

<sup>43</sup> **O Estrangeiro**

- A quem mais amas tu, responde homem enigmático: teu pai, tua mãe, tua irmã ou teu irmão?
- Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Tens amigos?
- Eis uma palavra cujo sentido, para mim, até hoje permanece obscuro.
- Tua pátria?
- Ignoro em que latitude está situada.
- A beleza?
- Gostaria de amá-la deusa e imortal.
- O ouro?
- Detesto-o como detestais a Deus.
- Então a que é que tu amas, excêntrico estrangeiro?
- Amo as nuvens... as nuvens que passam... longe... lá muito longe... as maravilhosas nuvens!

e Proust, onde ser estrangeiro não era somente em relação à pátria, mas também ser estranho de si mesmo. Ao passo que se encontra o “eu”, há marcas do “outro”, e fragmentos e lascas recuperam-se constantemente naquilo que foi dividido e transformam o indivíduo em um imenso colapso de todos os princípios morais e na desregulamentação de todos os sentidos.

*El arte vuelve visible nuestra condición de desterrados, pero también la otra pátria, aquella del sentido que como desterrados hemos perdido, y que vivimos sólo en fragmentos y añicos. El yo, que al final encontramos, es un otro yo respecto al yo habitual: un yo del cual podemos aferrar la verdad sólo a través de las lagunas, las sombras y las laceraciones que presenta*<sup>44</sup>. (RELLA, 2010, p. 133)

Iniciamos assim a segunda hipótese pretendida, a de que a falta de intencionalidade no discurso do poeta suíço provoca o caos na vida do Senhor Walser; por conseguinte, adentro na terceira hipótese, a reforma na casa durante o caos do Senhor perpassa a não revisão de Robert e a negação em corrigir os próprios textos.

No que diz Rella, o conflito entre o “eu” e o “outro” aproxima o estado de exílio do mundo e de nós mesmos com ele. No entanto, estamos nus quando estamos em terras estrangeiras. *“En tierra extranjera, no puede valerse de las costumbres que lo han vestido y protegido: su exposición es absoluta y siempre riesgosa*<sup>45</sup>” (RELLA, 2010, p. 134). Nesse conflito interno que um indivíduo vive, a possibilidade de entrar em conflito é demasiadamente intensa. “Todo discurso puramente reflexivo arrisca na verdade reconduzir a experiência do exterior à dimensão da interioridade” (FOUCAULT, 2015b, p.228). Quando se há um lado atrelado a um mundo anterior, como no caso do Senhor Walser, que ainda permanece com resquícios de R. Walser, as dúvidas de pertencimento podem existir. “Logo adiante da fronteira entre “nós” e os “outros” está o perigoso território do não-pertencer” (SAID, 2003, p. 50). É o que acontece com o Senhor, quando tudo parece agradável em sua vida, o novo ambiente, a casa com os espaços novos.

---

Disponível em: <<http://pequenospoemasemprosa.blogspot.com.br/2011/01/o-estrangeiro.html>>

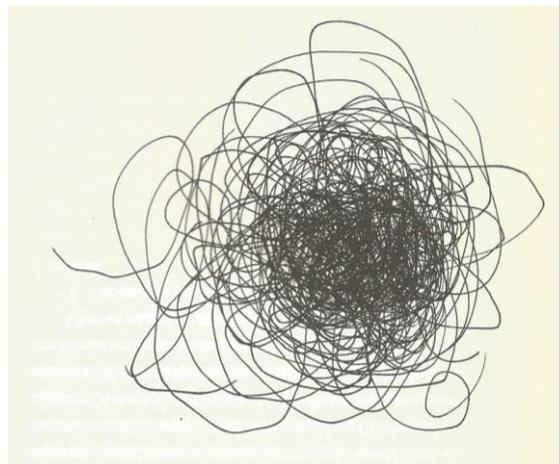
<sup>44</sup> A arte torna visível nossa condição de desterrados, mas também a outra pátria, aquela do sentido que como desterrados temos perdido, e que vivemos apenas em fragmentos e pedaços. O eu, que ao final encontramos, é um outro eu a respeito ao eu habitual: o eu da qual podemos compreender a verdade somente através das lacunas, das sombras e lacerações que apresentam. (Tradução nossa)

<sup>45</sup> Em terra estrangeira, não pode valer-se dos costumes que o têm vestido e protegido: a sua exposição é absoluta e sempre arriscada. (Tradução nossa)

Sua alegria faz com que ele passe a mão pelos ladrilhos, vislumbre todos os espaços pertencentes a ele, “suspira, então, fundo, Walser, com a sensação de que encontrou algo de que jamais poderá abdicar” (TAVARES, 2008b, p. 21). Mas logo esse sentimento começa a se esvaír, ao iniciar o caos em sua vida. “Subitamente, tocam a campainha. Quem será? Não pode ser ela [ele escrevera uma carta a Thereza M.] – se Walser tem ainda a carta na mão. Só se...” (p. 23). Saliento, de acordo com Nancy (1996), que é preciso que haja uma relação consigo mesmo em um lugar que deve-se pensar como exílio; basicamente, é pensar o exílio como asilo de si mesmo. Pois, assim, *“pensar el exilio como asilo – y no como campo de deportación -, es justamente pensar el exilio como constituyendo por sí mismo la propiedad de lo propio: en su exilio, está al abrigo, no puede ser expropiado de su exilio<sup>46</sup>”* (NANCY, 1996, p. 38). Não há, assim, a possibilidade de retirar o ser desse espaço, mas concebido como um exílio.

O indivíduo que toca a campainha de Walser é o primeiro entre tantos outros homens que vêm para “consertar” a sua nova casa e para iniciar o caos em sua nova vida. “- Que se passa? – murmura Walser. – É a torneira da casa de banho – disse o homem. E entrou” (TAVARES, 2008b, p. 23). Engraçado é ver como esse início de caos é representado:

Figura 7: o caos.



Fonte: TAVARES, 2008b, p. 24

<sup>46</sup> Pensar o exílio como asilo - e não como um campo de deportação -, é justamente pensar o exílio como constituindo por sí mesmo a propriedade do próprio: em seu exílio, está o abrigo, não pode ser expropriado de seu exílio. (Tradução nossa).

Ele ainda tem a esperança de que tudo se resolva rapidamente. Aguarda o homem consertar a torneira e ir embora, para aproveitar, de fato, os seus ambientes novos. “Ele queria começar uma coisa, e aquele homem como que se interpunha. Bem-intencionado, é certo, mas entre uma nova vida e Walser estava agora um obstáculo concreto – o encanador” (TAVARES, 2008b, p. 28). Além dele, logo nos próximos capítulos, Walser recebe a companhia de outros homens: um com a caixa de ferramentas para arrumar as tábuas do soalho; outro para consertar uma fissura na parede de um dos compartimentos; também um para arrumar a janela que não fechava bem; e tantos outros ao longo da tarde do primeiro dia na casa. O que preocupava, além de toda confusão em sua casa, era que “já em curso Walser esquecera-se, de certa maneira, de si próprio” (p. 35). E isso o fortalece em seu estado de exílio. Nancy afirma que o exílio não é somente no sentido de ser arrancado de sua terra, mas também o de “estar fora de” ou “ter saído de”.

*Sin embargo, si lo que se deja no es el suelo. Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierra idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general<sup>47</sup> (NANCY, 1996, p. 36).*

De alguma forma ele se sente exilado em sua própria casa. Não há a possibilidade de retorno àquilo que ele tinha antes. Robert Walser, ademais, não se popularizou em seus trabalhos, pois a maioria das obras não são bem estruturadas ou mais ou menos intencionais. Diferente do Senhor, que em seus trabalhos trazia uma complexidade sem intencionalidade: “Walser nos confronta com uma selva linguística aparentemente desprovida de toda intenção e, no entanto, atraente e até fascinante, uma obra displicente que contém todas as formas, da graciosa à amarga” (BENJAMIN, 1994, p. 51). Segundo o teórico, ele se recusava a revisar os próprios textos, jamais teria corrigido uma única linha em seus escritos. A tranquilidade, segundo Benjamin, é de que não corrigir é “uma extrema ausência de

---

<sup>47</sup> No entanto, o que se deixa não é o chão. De acordo com o significado dominante, o exílio é um movimento de saída do próprio: fora do seu lugar próprio (e, nesse sentido, também é, no fundo, o solo, fecha ideia de solo), fora de ser própria, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do lugar próprio como o lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral. (Tradução nossa).

intenção e de uma intencionalidade superior” (BENJAMIN, 1994, p. 51). Para Walser, o que importava mesmo era o conteúdo e não a estrutura gramatical. O autor possui algo característico: o pudor camponês.

Assim que começa a escrever, sente-se desesperado. Tudo lhe parece perdido, uma catadupa de palavras irrompe; nessa, cada frase tem como única função fazer com que as anteriores sejam esquecidas. Quando, num trecho escrito com muito virtuosismo, transforma em prosa o monólogo: “Por essa rua de arcadas ele deve chegar”, Walser começa com as palavras clássicas: “Por essa rua de arcadas”; mas em seguida é assaltado pelo pânico, sente-se inseguro, pequeno, perdido, e continua: “Por essa rua de arcadas, creio que ele deve chegar” (BENJAMIN, 1994, p. 51.).

A inépcia no manejo da linguagem é o que vem de peculiar nos relatos de R. Walser. Walter Benjamin ainda compara o autor com uma guirlanda linguística, o que, por conseguinte, provoca a sua queda ou má fama. Mas, famigerado ou não, Walser possui heróis vagabundos, vadios e gênios.

Ele só consegue descrever ‘heróis’, não sabe livrar-se dos personagens principais, e deixou de tentá-lo em seus três primeiros romances, para consagrar-se, desde então, única e exclusivamente a descrever as confrarias, com suas centenas de vagabundos favoritos (BENJAMIN, 1994, p. 52).

Segundo Blanchot, e que cabe ao que acontece com Walser, a obra em si é o círculo que o autor escreve e acaba se expondo perigosamente ao que exige o que ele escreva, mas também se protege dela.

A necessidade de escrever está ligada à abordagem desse ponto onde nada pode ser feito das palavras, donde se projeta a ilusão de que, se for mantido o contato com esse momento, mas voltando ao mundo da possibilidade, ‘tudo’ poderá ser feito, ‘tudo’ poderá ser dito (BLANCHOT, 2011, p.46).

É como diz Barbosa (2015), ele é um autor que vê a suavidade, o humor sutil, tendo as figuras que se nutrem da energia das árvores, dos barulhos da natureza e surgem do mito. Como percebemos nos dois trechos abaixo, destacado de sua obra:

**CAMPAINHAS DE INVERNO**

Vi campainhas-de-inverno.  
Vi-as em jardins e em cima

da carroça de uma camponesa a  
caminho da feira. Quis comprar  
um buquê, mas julguei que não  
convinha a um homem tão corpulento  
como eu adquirir algo assim,  
tão delicado.

#### **ABSOLUTAMENTE NADA**

Ele está tão sozinho! Deseja a companhia de uma voz, mas qual? Uma mão, mas e daí? Um corpo, mas para quê? Perdido em perfumes e véus brancos, lá está o lago, emoldurado por montanhas nada naturais, mágicas. Tudo ofusca e inquieta. A terra toda, até a beira d'água, é o mais puro jardim, e, no ar azulado, pontes cheias de flores e terraços repletos de odores parecem pulular e se estender até lá embaixo.

#### **PASSEANDO POR UMA CIDADEZINHA**

“Alegria nos parece algo mais precioso que nunca, mas nós cometemos talvez um grave equívoco nos perturbando por causa dela que não ama a turbacão. Essa pressa contém uma lentidão gigantesca e morosa. Se nós fôssemos mais tranquilos, mais lentos, assim estaríamos melhor...”  
(WALSER, s/a *apud* BARBOSA, 2015, p. 39)

O Senhor Walser, mesmo conturbado com toda a situação, ainda tentava permanecer com o seu intuito primário de se aproximar dos homens. Procurava cobertores – pois a noite já havia chegado –, colchões para os trabalhadores dormirem e no outro dia terminarem o trabalho. Não era como esperava, mas teve que conviver com aquilo. Difícil de entender, mas próximo do que seu espírito guardara. Blanchot afirma que a obra “mantém-no à margem, está fechado o círculo em que ele não tem mais acesso a si mesmo, onde ele, entretanto, está encerrado, porque a obra, inacabada não o solta” (BLANCHOT, 2011, p. 48) – lembremos o que já tratamos sobre a narrativa interminável nas etapas anteriores. Ou seja, o trabalho de Walser está inacabado, sua casa, portanto, deve permanecer em caos até que se consiga completar o objetivo de permanência. O que se define aqui, basicamente, é que todo o exercício frustrado do Senhor Walser é o de ser/estar em exílio na série. Robert Walser é um homem que procura o exílio, o exercitou na vida e em poesia, no momento em que Gonçalo o fixa e localiza, mesmo que à margem do *Bairro*, isso passa a ser o desafio dele. Para tanto, vê-se que, blanchotianamente:

Ler um poema não é ler ainda um poema, nem mesmo é entrar, por intermédio desse poema, na essência da poesia. A leitura do poema, é o próprio poema, que se afirma obra na leitura, que, no espaço mantido aberto pelo leitor, dá nascimento à leitura que o acolhe, torna-se poder de ler, comunicação aberta entre o poder e a impossibilidade, entre o poder vinculado ao momento da leitura e a impossibilidade ligada ao momento da escrita. (BLANCHOT, 2011, p. 215)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se diante da ilusão nossos olhos caminham entre as cores e as luzes que ali cabem, diante do real nossas ideias fixam. Gonçalo nos diria para irmos rápido encontrarmos com essas sensações que andam, que passam, como um transeunte numa feira de verduras, escolhendo aquele tom mais vivo no acompanhamento do próximo encontro à mesa “vai rápido ver o verso”. Sim,

Queres acreditar?  
 Nenhuma garantia basta.  
 Por exemplo: não há narrativas  
 que levem a prescindir  
                   da proximidade do mar.  
 O mar é material: exige a tua presença.  
 Também assim com a poesia.  
 Como um peregrino:  
                   vai rápido ver o verso (TAVARES, 2005a, p. 83).

Teríamos que escolher entre ficar ou ir – difícil, mas em comparação à vida, Gonçalo nos diria:

“Como viver? Não há outra pergunta séria.  
 Um velho com o braço direito partido  
   folheia o jornal com a mão esquerda.  
 Penso: assim seria mais fácil.  
   O corpo a decidir por nós.  
 Olho para mim: os dois braços intactos.  
   Que fazer? (TAVARES, 2005a, p. 11).

O que fazer com aquilo que nos transpõe a um mundo tão perfeito quanto é meticuloso? E se fôssemos do imaginário ao real? E neste último descobríssemos histórias que se aproximam tanto do nosso dia a dia - até porque, se assim fosse, teríamos um cotidiano cheio de coisas para se viver. E se percebêssemos que essas histórias se entrecruzam e contam coisas que poderiam ocorrer em qualquer dia e em qualquer lugar? Que esses momentos lançam-se ao futuro da mesma forma que projetamos a nossa vida, de uma maneira ao infinito? Àquele espaço que não se espera, mas se alcança a cada passo dado, a cada escolha feita num emaranhado, numa vizinhança que se descobre pelas relações geográficas ou pelo caos provocado pelas escolhas. *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, comporta-se por aí.

Porém, decifrar o bairro é um trabalho árduo, que demanda (e merece) um olhar muito mais prolongado. Suas referências partem de um contexto muito além do esperado: entre os 39 moradores, temos em suas bases intelectuais franceses, ingleses, argentinos, alemães, entre alguns outros; mas visualizamos apenas um português: Fernando Pessoa, e nenhum brasileiro – ainda, além de duas senhoras, apenas. E tendo as dez publicações lançadas em anos diferentes, dá-nos a esperança de nos próximos encontrarmos obras narrativas que nos façam conhecer um pouco mais desse território. Dessa forma, *O Bairro* torna-se uma obra que se lança ao futuro interminável a partir do momento em que consegue acoplar várias outras dentro dela, um passado vinculado ao presente/futuro. Esse projeto é capaz de ser um “lugar sem lugar”, pelas ideias foucaultianas, pois retoma autores, livros, ideias, transformando-os em uma única. Com isso, o trabalho de Gonçalo ganha chão num processo imagético de contribuição do leitor. “[Ele é um espaço da linguagem definido] pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares” (FOUCAULT, 2015a, p. 59).

Sabemos que Gonçalo além de leitor, também demonstra ser um grande turista, e daqueles que conseguem nos convencer das histórias contadas de viajantes, a partir do seu senso sensibilíssimo e humano que nos aproxima de realidades reais e imaginárias. Esse processo ajuda-nos a afirmar que é uma possibilidade de torná-lo um grande crítico, já que suas obras aparecem subsequentes a uma construção poética. Butor afirma que “a obra nova é um germe que cresce no terreno da leitura; a crítica é como sua floração” (BUTOR, 1974, p. 200). Olhar para Gonçalo é também olhar para um passado recuperado, que supera um fôlego sôfrego que multiplica o infinito da linguagem ao próprio infinito. Logo, não há fim. Nesse sentido, ao longo do início deste trabalho, cito *A Biblioteca de Babel*, de Jorge Luis Borges, com a pretensão de associar as imensas prateleiras hexagonais ao infinito da obra tauriana, de perceber que somos permitidos – e capazes – de abriremos diversas possibilidades de decodificação em nossas leituras, de termos escolhas ao abrir a obra da forma como convier. Assim, é nos liberado a fazer com *Biblioteca*, por exemplo.

Nessa obra em si, o autor português atribui um conjunto de ideias relevantes, a partir de seu nível que podemos nominar arqueológico. Ele cumpre seu papel de resgate e é uma forma de se tornar enciclopédico, como diz Bergonzoni

(2015b). Quando um autor rompe com o passado, ele se eleva a um prazer com a alteridade entre aquilo que é deixado e aquilo que virá. Em sua biblioteca, não há linearidade, assim como não temos n’*O Bairro*. “*Biblioteca* é um livro cujo caráter intertextual e metalinguístico é levado às últimas consequências, pois além de invocar as obras destes autores, ainda promove ligações internas entre elas” (SILVA, 2011, p. 11). São textos que estão atrelados a outros, que falam outros textos.

De alguma forma, enxergamos Gonçalo numa tradição portuguesa, por mais que sua obra não esteja vinculada na grande maioria ao território português, como podemos constatar em outros autores portugueses. Mas interesse-me em afirmar que ele chega a dançar com a poesia de escárnio crítico-trovoadoresca, num outro tom, numa outra perspectiva. Também conseguimos vê-lo no lombo do mesmo cavalo que Cesário Verde cavalga diante dos registros do cotidiano, por exemplo. Da mesma forma ele desenvolve por meio dos hábitos dos Senhores Eliot, Kraus e Swedenborg. Tavares acaba, por fim, fazendo parte de um grupo clássico quando ele consegue se relacionar com outros autores clássicos, naquilo que podemos chamar de corrente de tradições, ou seja, explorando as ideias de Butor (1974), ler um autor vinculado a esse organismo antigo jamais é ler apenas este autor, temos retornos que nos dão conhecimento de uma era muito maior do que nós mesmos. Seus livros apresentam um risco, levando em conta, além de Butor (1974), as palavras de Gomes (2011), ou seja, de alguma forma nos mostram o mundo e uma certa crítica de um mundo anterior, além disso nos permitem conhecer o universo por meio deles.

Destarte, *O Bairro*, um lugar idealizado como espaço de literaturas, é um lugar de proteção, de possíveis resguardos de leitura, é até associado à vila de Asterix e Obelix, nas mesmas intenções. A região busca segurança, sendo um lugar heterotópico. Nele, o autor divide outros espaços para que todos os senhores se tornem vizinhos, num espaço de acolhidas e resistências. E por ser um bairro, a flexibilidade de mudanças acaba sendo muito grande; moradores chegam e também podem sair. Como é o caso do Senhor Voltaire, que ainda está descobrindo uma vida no lugar, mas que ainda não se firmou totalmente a ponto de nos trazer histórias de seu cotidiano. O fato de termos um bairro para analisarmos, numa perspectiva que rompe com todas as geografias, possibilita uma facilidade em

caminhar pelas obras, já que podemos levar em consideração cada ponto desse território. A geografia literária é responsável por nos manter em contato com a realidade por meio da espacialidade; esses dois campos acabam por se misturar, tornando-se capazes de ajudar na compreensão da leitura. E é por meio dos mapas que conseguimos trilhar passos desses senhores, os mapas, como já disse Moretti (2003), têm a força de mudar a forma como lemos um romance. Ao criar o desenho dos mapas, a série tavariana provoca o imaginário de um ser em uma cidade deslocada. Ele foi (e é) um recurso importante para a análise das narrativas.

Assim, determinar *O Bairro* como um “lugar sem lugar” é abrir a possibilidade de o mantermos no infinito. Como a relação de vizinhança já cria essa abertura, a realidade de um bairro surge sem ao menos estabelecemos. Pelas ideias foucaultianas, como uma heterotopia que conquista um espaço na literatura, a série tem um espaço importante, um lugar de valor na autoria, capaz de retomar e analisar produções clássicas, de articulá-las, de construir vizinhos pela literatura. “Aqui podem se encontrar, por acaso, as pessoas normalmente separadas pela hierarquia social e pelo espaço” (MORETTI, 2003, p. 59). Vizinhos são aqueles que, pela voz de Tavares, estão no afastamento e se comunicam de janela para janela. Mas é necessário também que todos caminhem, para que assim consigam criar relações de vizinhanças. Para que haja encontros, assim como para Valéry com os seus sapatos trocados, ironizados pelos tantos moradores, ou Kraus trombando com o senhor Duchamp, Voltaire e Foucault.

*O Bairro* como um campo heterotópico é capaz de capturar diversos indivíduos culturais e reuni-los todos num lugar diferente. Ele existe como um lugar real, já que ultrapassa uma utopia, capaz também de ultrapassar a imaginação e transformar-se em uma instituição própria da sociedade. Ela é determinada, podemos dizer de acordo com Vilas-Boas (2002) e David (2010), pela verossimilhança, pela possibilidade de concretização na realidade do espaço representado. Os senhores são encontrados em nosso mundo verossimilhantes às suas vidas intelectuais. Esse lugar é um espaço sem lugar, um mundo simples, com identidades representadas, em oposição às coisas tristes e ruins do mundo de hoje. Clichê, mas poderia ser um refúgio para todos, numa tentativa de descobertas de um interior perdido dentro de si. Pois sentimos essa definitiva compensação “criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-

arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso” (FOUCAULT, 2015c, p. 438). Tudo poderia ser simples como narra o Senhor Calvino, por exemplo, sobre o poema:

De manhã, Calvino dirigia-se à cozinha para dar de comer ao Poema. O bicho devorava tudo: nenhum alimento era desagradável ou esquisito – e tudo para ele parecia ser alimento.

Ao fim do dia, depois de terminadas as tarefas urgentes, o senhor Calvino acariciava-lhe o pelo com a delicadeza e a hábil distração aparente dos tocadores de harpa. Naqueles instantes, o universo abrandava as rotações ganhando a lentidão inteligente dos pequenos felinos.

Dar banho ao Poema não era fácil; ele como que resistia à limpeza, exigindo de modo saltitante uma liberdade impudica que só a sujidade permite. Mas bem pior ainda era dar ao bicho uma injeção. Era a única altura em que as garras eram dirigidas a Calvino. Aquele animal preferia adoecer, a ser medicado.

Um dia o animal caiu da janela do 2º andar, e morreu.

Calvino, no dia seguinte, adotou outro.

E deu-lhe o mesmo nome. (TAVARES, 2007b, p. 25)

Não há sofrimentos, nem nada de tons sórdidos.

Em completude, Blanchot, nas perspectivas de Gonçalo, dá-nos o domínio da obra. Para ele, a impulsão da escrita parte disso, da preensão persecutória, de nos fazer dar a mão para a escrita e soltá-la para ir além. Com isso, o autor se sente forçado a continuar, a dar vistas ao infinito sem perceber que o fim não é necessário. Qual seria a graça se simplesmente prendêssemos a obra? Se não a disseminamos para ser maior no senso do interminável. Dentro desse espaço, ter uma pluralidade de outros, em um mapa que projeta tudo isso, por exemplo, é fazer-nos perambular pelas casas a fim de decifrar o mistério da vizinhança. Blanchotianamente, a obra é uma experiência incessante de sentido, que nos lança em uma mapa, que nos faz estabelecer trocas entre o narrador, o autor e o leitor, numa tríade forte o suficiente para conquistar um dialogismo pertinente e necessário entre eles.

Quando temos uma obra inacabada, temos um leitor participativo que joga com o narrador/autor para que a palavra na obra perpetue pelo interminável, pois ela acaba sendo para nós uma necessidade de invenção. Em muitas obras de Gonçalo, e não só n’*O Bairro*, percebemos esse contato com o inacabamento, de leitura em leitura, de senhor para senhor. É um processo presente na intertextualidade, também, de suas obras, necessária para desenvolver o inacabado, por metaforizar obras diante de outras obras.

A ideia e o discernimento, portanto, criados por Gonçalo em *O Bairro*, são para tornarem os indivíduos mais ávidos pela irrealidade, pelo menos heterotópica. Juízos que nos fazem sermos fugazes para descobrir mais, e lançarmos ao além do que os nossos próprios olhos podem observar. E só para não ser indiferente com os senhores, uso da reflexão do Senhor Henri para finalizar esta dissertação:

O Senhor Henri disse: se um homem misturar absinto com a realidade obtém uma realidade melhor.

...podem crer, excelentíssimos ouvintes, que vos falo não por via de uma erudição, que sem dúvida alguma possuo em grandes quantidades; mas não, não é por aí que a minha voz vem.

...a minha voz vem da experiência, caros concidadãos!

...é verdade que se um homem misturar absinto com a realidade fica com uma realidade melhor.

...mas também é certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com um absinto pior.

...muito cedo fiz as escolhas essenciais que há para tomar na vida – disse o senhor Henri.

...nunca misturei o absinto com a realidade para não piorar a qualidade do absinto.

...mais um copo de absinto, caro comendador. E sem um único pingo de realidade, por favor (TAVARES, 2012b, p. 63).

O que se quer é apenas um mundo avesso, dissipado, irreal de Tavares, d' *O Bairro*.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADACHESKI, Emanuelle Alves; PACHECO, Keli Cristina. A rainha dos cárceres da Grécia: a escrita em exílio. **Eutomia**. Recife, 13, v. 1, p. 381-393, Jul. 2014.

Disponível em:

[https://www.academia.edu/8226934/A\\_rainha\\_dos\\_c%C3%A1rceres\\_da\\_Gr%C3%A9cia\\_a\\_escrita\\_em\\_ex%C3%ADlio](https://www.academia.edu/8226934/A_rainha_dos_c%C3%A1rceres_da_Gr%C3%A9cia_a_escrita_em_ex%C3%ADlio) Acesso em: 21 jan. 2016.

AMORA, Antônio Soares; MOISÉS, Massaud; SPINA, Segismundo. **Presença da Literatura Portuguesa**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

ANDRADE, C. D. Claro Enigma. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANTELO, Raul. A Potencialidade do Arquivo. **Z Cultural**. Rio de Janeiro, 02, ano X, 2º Semestre de 2015. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/a-potencialidade-do-arquivo/> Acesso em: 29 set. 2016.

AQUINO, Ivânia Campigotto; HAYET, Lucas Flores; PEREIRA JUNIOR, Jair. **O espaço na literatura: uma análise da geografia literária do primeiro romance gaúcho – A Divina Pastora**. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE PESQUISA EM LEITURA E PATRIMÔNIO CULTURAL, 12., 2013, Passo Fundo. Disponível em: <http://jornadasliterarias.upf.br/15jornada/images/stories/trabalhos-12-seminario/12-jair-pereira-junior-lucas-flores-e-ivania-aquino.pdf> Acesso em: 05 jan. 2016.

ASSIS, Machado de. Dom Casmurro. Porto Alegre: L&PM, 2007.

AUBERT, André Caramuru. Robert Walser. **Rascunho**. Curitiba, v. 166, p. 30, fev. 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/robert-walser/>> Acesso em: 05 fev. 2016

BARBOSA, Maria Aparecida. A solidão por vales e vilas. **Rascunho**. Curitiba, v. 181, p. 39, maio 2015. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/a-solidao-por-vales-e-vilas/>> Acesso em: 05 fev. 2016

BARRETO, Lima. A Biblioteca. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **Contos Completos de Lima Barreto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. In: BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral**. São Paulo: Nacional/USP, 1976.

BERGONZONI, Gisela. Barthes e Musil, como viver junto: as tabelas literárias de Gonçalo M. Tavares. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, p. 49-55, dez. 2015a. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109020>>. Acesso em: 16 ago. 2016.

\_\_\_\_\_. La Bibliothèque de Gonçalo M. Tavares et Le Cygne d'Henri Raczymow: une quête de l'auteur disparu. In: LOEHR, J; POIRIER, J. (org.), **Retour à l'auteur**. Paris: Épure, 2015b.

**Branca de Neve**. Direção: João César Monteiro. Portugal: Madragoa Filmes, 2000. 73 min. Dolby SR. Color. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=83s-OcwMSoc> > Acesso em: 08 fev. 2016.

BRETON, André. **Manifesto Surrealista**. 1924. Disponível em: <http://www.culturabrasil.org/breton.htm>. Acesso em: 17/10/2015.

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme Editor, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Conversa Infinita -1 – A palavra Plural**. São Paulo: Escuta, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Espaço Literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BONASSI, Fernando. **Qualquer coisa**. São Paulo: FTD, 2014.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Abril Cultural, 1999.

BUTOR, Michel. Crítica e Invenção. In: BUTOR, Michel. **Repertório**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974, p. 191-203.

CAMPOS, Augusto de. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da. **A(s) geografia(s) da literatura**: do nacional ao global. Guimarães: Opera Omnia, 2011.

DANIEL, Claudio. O pensamento alegórico de Paul Valéry. **Confraria do Vento**. Rio de Janeiro. v.1. no. 17. nov/dez, 2007. Disponível em: <<http://www.confrariadovento.com/revista/numero17/ensaio04.htm>> Acesso em: 14 jun. 2016.

DAVID, Debora Leite. **O desencanto utópico ou o juízo final**: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/deboradavid/tese-2010-usp> Acesso em: 11 jan. 2016.

FIORIN, J. L. **As Astúcias da Enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 2. ed., 2002.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24ª ed. São Paulo: Loyola, 2014.

\_\_\_\_\_. A linguagem ao Infinito. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a. p. 48-60.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. 8. ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder**. Trad. Roberto Machado. 17. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. O Pensamento do Exterior. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b. p. 223-246.

\_\_\_\_\_. **O que é um autor?** 3ª ed. Lisboa: Veja/Passagens, 1997

\_\_\_\_\_. Outros Espaços. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 4. ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015c. p. 428-438.

FREITAS, Marcos Roberto Batista de. **A Literatura Comparada como Heterotopia:** Uma Perspectiva Foucaultiana para Os Sertões e O Coração das Trevas. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FURTADO, Janaina Rocha; ZANELLA, Andréa Vieira. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. **Revista Mal-estar e Subjetividade.** Fortaleza, v. IX, n. 4, p. 1279-1302, dez/2009. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1518-61482009000400010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000400010)> Acesso em 19 jan. 2017.

GAGLIANONE, Isabela. Walser, Jakob von Gunten. **O Benedito.** São Paulo, mar. 2012. Disponível em: <<http://obenedito.com.br/walser-jakob-von-gunten/>> Acesso em: 15 jan. 2016

GATTELI, Vanessa Hack. **O Bairro:** Aspectos teóricos da narrativa metaficcional de Gonçalo M. Tavares. Porto Alegre, 2013, Monografia de Conclusão de Curso, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos:** a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GOMES, Daniel de Oliveira. **Dissonâncias de Foucault.** São Paulo: Lumme Editor, 2012.

\_\_\_\_\_. Blanchot Ferido com Fogo. **Barbarói.** Santa Cruz do Sul, 34, p. 188-197, jan./jul. 2011. Disponível em:

<https://online.unisc.br/seer/index.php/barbaroi/article/view/1546> Acesso em 01 out. 2016.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Anotações Prévias. In: VALERY, Paul. **Fragments do Narciso e outros poemas**. Edição bilíngue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

ISER, Wolfgang. A Interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JANZEN, Henrique Evaldo. **O Ateneu e Jakob von Gunten**: um diálogo intercultural possível. 2005. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

JOUBE, Vicente. **A leitura**. São Paulo: UNESP, 2002.

MARANDOLA, Janaína A. M. S. O Geógrafo e o Romance: aproximações com a cidade. **Geografia**, Rio Claro, v.31, n.1, jan/abr. 2006, p. 61-81.

MARCELO, Gonçalo. A Inovação Semântica na Obra de Gonçalo M. Tavares. In: SOARES, Maria Luísa Couto et al (Org.). **Expressões da Analogia**. Lisboa: Colibri, 2009.

MARQUES, Joana Ganilho. Novas Formas de Habitar 'O Bairro' de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares. **Revista Estúdio**, Lisboa, v. 3, n. 5, p. 161-166, 2012. Disponível em: [https://issuu.com/fbault/docs/est\\_dio5\\_2012?e=7186499/2818422](https://issuu.com/fbault/docs/est_dio5_2012?e=7186499/2818422) Acesso em: 22 jul. 2016

MARTINS, Carlos José. Utopias e heterotopias na obra de Michel Foucault: pensar diferentemente o tempo, o espaço e a história. In: RAGO, M; ORLANDI, L. B; VEIGA-NETO, A. (Orgs.). **Imagens de Foucault e Deleuze**: Ressonâncias nietzschianas. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 85-98.

MORAES, Liani Fernandes de. Gonçalo M. Tavares e os seus Senhores. 2012. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-21082012-110842/>>. Acesso em: 17 dez. 2015

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. 'O bairro' de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. **Em Tese**, [S.l.], Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 80-90, dez. 2014a. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6495>>. Acesso em: 15 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In: SOUZA, Eneida Maria de; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura (Orgs.). **Sobrevivência e devir da leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014b.

\_\_\_\_\_. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. **Anpoll**, Florianópolis, v. 1, n. 36, p. 420-434, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18309/anp.v1i36.694> Acesso em: 10 fev. 2017.

MORETTI, Franco. **Atlas do Romance Europeu:1800 – 1900**. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

NANCY, Jean-Luc. La existencia exilada. In: \_\_\_\_\_. **Archipiélago**. Madrid: Arco. n. 26-27, inverno 1996.

PESSOA, Fernando. Chuva Oblíqua. In: **Poemas** (Antologia). Cidade do México: Letras Vivas, 1998.

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuze. **Paul Valéry**: estudos filosóficos. 2008. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-19012009-162232/>>. Acesso em: 03 de mar. 2016.

PINTO, Madalena Vaz. Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos. **Abril – NEPA / UFF**, [S.l.], Rio de Janeiro, v. 3, n. 4, p. 31-39, abr. 2010. Disponível em:

<<http://www.revistaabril.uff.br/index.php/revistaabril/article/view/224>>. Acesso em: 05 dez. 2015

PINTO JUNIOR, Braz. **Alusão e Intertexto: a dinâmica da apropriação em Morte e Vida Severina**. 2008. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.uniandrade.br/docs/mestrado/pdf/bancas/2006-braz.pdf>>. Acesso em: 09 de fev. 2016.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da Obra Literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

RAMOS, Tatiana Tramontani. Heterotopias urbanas: Espaços de poder e estratégias socioespaciais dos Sem-Teto no Rio de Janeiro. **Polis**, Santiago, v. 27, abr. 2010.

RELLA, Franco. Palabras desde el exilio. In: \_\_\_\_\_. **Desde el exilio: la creación artística como testimonio**. Trad. Paula Fleisner. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2010. p. 129-135.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio. In: \_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 46-60.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SILVA, Cintia Cristina da. Asterix e os Gauleses. **Aventuras na História**. 01 abr. 2005. Disponível em: <http://guiadoestudante.abril.com.br/aventuras-historia/asterix-gauleses-434170.shtml> Acesso em: 20 out. 2016

SILVA, Telma Borges da. Arquivos Poéticos: o Fio da Escrita. **Em Tese**. Belo Horizonte, v. 5, p. 189-198, dez. 2002. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/3452> Acesso em: 10 out. 2016.

SILVA, Telma Maciel da. Gonçalo M. Tavares: brincando de ser clássico. **Revista Criação & Crítica**, São Paulo, n.6, p. 1-17, abr. 2011. Disponível em:

<<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46817>>. Acesso em: 22 jan. 2016

SOUZA, Ana Paula Silva. **A experiência da visão hetetotópica: A “cegueira branca” de Saramago em Guimarães Rosa, Miguel de Unamuno**. In: SEMANA DE

HUMANIDADES, 17., 2009, Rio Grande do Norte. Disponível em:  
<http://cchla.ufrn.br/shXVII/Anais/GT31/31.3.pdf> Acesso em: 05 nov. 2015.

STUDART, Júlia Vasconcelos. O bairro, um projeto de crítica expandida. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 134-144, jun. 2012. Disponível em  
 <<http://www.scielo.br/scielo>.

[php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2012000100010&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2012000100010&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 15 dez. 2015.

\_\_\_\_\_. **A literatura de Gonçalo M. Tavares**: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100689/304248.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 06 abr. 2016

TAVARES, Gonçalo M. 1. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

\_\_\_\_\_. **Biblioteca**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009a.

\_\_\_\_\_. **Canções Mexicanas**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013a.

\_\_\_\_\_. Diante do Enigma. **Jornal Rascunho**. Curitiba. Fev. 2016. Entrevista concedida a Jonatan Silva.

\_\_\_\_\_. Dicionário Ilustrado: Vizinhança. **Revista Magazine**. Lisboa. 25 maio 2014b. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-vizinhanca/> Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Dicionário Ilustrado: Máquina de fazer vizinhos. **Revista Magazine**. Lisboa. 01 jun. 2014c. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-maquina-de-fazer-vizinhos/> Acesso em: 10 out. 2016.

\_\_\_\_\_. Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida. **Saraiva Conteúdo**. São Paulo. 22-jun-2010. Entrevista concedida a Ramon Mello.

\_\_\_\_\_. **Historias Falsas.** Trad. Ana M. García Iglesias. Saragoça: Xordica Editorial, 2008c.

\_\_\_\_\_. Íntegra da Entrevista com Gonçalo M. Tavares. **Imagem da Palavra – Rede Minas TV.** 12 jul. 2013c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zVcoUHoGly8> /  
<https://www.youtube.com/watch?v=UA13VVdk2K4> /  
[https://www.youtube.com/watch?v=f\\_UKKWtgskw](https://www.youtube.com/watch?v=f_UKKWtgskw). Acesso em: 29 set. 2016.

\_\_\_\_\_. Entrevista: Gonçalo M. Tavares “Ler para ter lucidez”. **Entre Livros.** São Paulo. Set. 2007a. Entrevista concedida a Joca Terron. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista\\_goncalo\\_m\\_tavares\\_-\\_ler\\_para\\_ter\\_lucidez\\_-\\_imprimir.html](http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-_ler_para_ter_lucidez_-_imprimir.html) Acesso em: 30 set. 2016

\_\_\_\_\_. **Matteo Perdeu o Emprego.** Rio de Janeiro: Foz, 2013b.

\_\_\_\_\_. **O Livro da Dança.** Florianópolis: Editora da Casa, 2008a.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Brecht.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Breton e a Entrevista.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009b.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Calvino.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007b.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Eliot e as Conferências.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012a.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Henri e a Enciclopédia.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012b.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Juarroz.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007d.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Kraus.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007c.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Valéry e a Lógica.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

\_\_\_\_\_. O Senhor Voltaire e o Século XX: a Fotografia e a Dança. **Revista Magazine.** Lisboa. 17 nov. 2013d. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2013/o-senhor-voltaire-e-o-seculo-xx-a-fotografia-e-a-danca/> Acesso em: 14 out. 2016

\_\_\_\_\_. O Senhor Voltaire e o Século XX: os dois Géneros Humanos. **Revista Magazine.** Lisboa. 12 dez. 2013e. Disponível em: <http://www.noticiasmagazine.pt/2014/o-senhor-voltaire-e-o-seculo-xx-os-dois-generos-humanos/> Acesso em: 14 out. 2016.

\_\_\_\_\_. **O Senhor Walser.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008b.

\_\_\_\_\_. **Os Velhos Também Querem Viver.** Rio de Janeiro: Foz, 2014a.

UBERSFELD, A. A representação dos clássicos: reescritura ou museu. **Folhetim,** Rio de Janeiro, abr.-jun. 2012.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto.** Edição bilingue. Trad. Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. **Fragments do Narciso e outros poemas.** Edição bilingue. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. O Cemitério Marinho. **Desenredos.** Teresina, n.3, nov.-dez. 2009. Disponível em: [http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/03\\_traducao\\_-\\_Valery\\_-\\_Eric\\_Ponty.pdf](http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/03_traducao_-_Valery_-_Eric_Ponty.pdf)

VILAS-BOAS, Gonçalo. Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã. In: VIEIRA, Fátima; SILVA, Jorge Miguel Bastos da (Orgs.). **Cadernos de**

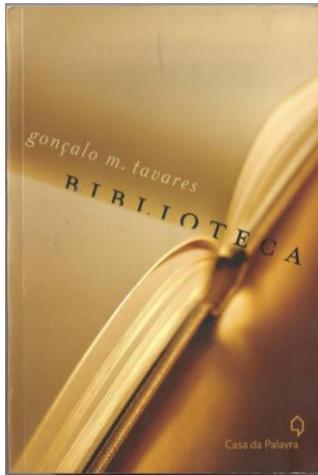
**Literatura Comparada 6/7: Utopias.** Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, p. 95-118.

WALSER, Robert. Robert Walser. In: AUBERT, André Caramuru. Robert Walser. **Rascunho.** Curitiba, v. 166, p. 30, fev. 2014. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/robert-walser/>> Acesso em: 05 fev. 2016

WOOD, James. **Como funciona a ficção.** São Paulo: CosazNaify, 2012.

YUNES, Eliana. Elementos para uma história de interpretação. In.: **Pensar a leitura: complexidade.** YUNES, Eliana. (Org.). Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio. São Paulo: Loyola, 2005 p.97-103.

## ANEXOS

A *Biblioteca*, de Tavares

## ÍNDICE

## A

Adolfo Bioy Casares 9  
 Adorno 9  
 Alan Watts 10  
 Albert Camus 10  
 Aldous Huxley 11  
 Amiel 11  
 Anaximandro de Mileto 12  
 Anaximenes de Mileto 12  
 André Breton 13  
 Antonin Artaud 13  
 Apuleio 13  
 Aragon 14  
 Aristófanes 14  
 Aristóteles 15  
 Arquitas de Tarento 15  
 Arthur Adamov 16  
 Arthur Miller 16

## B

Bai Juyi 17  
 Baltazar Gracián 17  
 Balzac 18  
 Bertolt Brecht 18  
 Blaise Cendrars 18  
 Blaise Pascal 19  
 Bobrowski 19  
 Bohumil Hrabal 20  
 Boris Vian 20  
 Botho Strauss 21  
 Bruce Chatwin 21  
 Buckner 22

## C

Calderón de la Barca 23  
 Camilo José Cela 24  
 Carlo Emilio Gadda 24

Catão 25  
 Catulo 25  
 Cecília Meireles 26  
 Céline 26  
 Celso Emilio Ferrero 27  
 Cervantes 28  
 César Vallejo 28  
 Cesare Pavese 29  
 Charles Baudelaire 29  
 Charles Bukowski 30  
 Charles Dickens 30  
 Charles Tomlinson 31  
 Chaucer 31  
 Chuang Tse 32  
 Cícero 32  
 Clarice Lispector 33  
 Coleridge 33  
 Confúcio 34  
 Constatin Stanislavski 34

## D

D. H. Lawrence 35  
 D. T. Suzuki 35  
 Dante 36  
 Deleuze 36  
 Dostoievsky 37  
 Dylan Thomas 37

## E

E. M. Cioran 39  
 Edgar Allan Poe 39  
 Edward T. Hall 40  
 Empédocles de  
 Agrigento 40  
 Enrique Vila-Matas 41  
 Epiteto 41  
 Erich Maria  
 Remarque 41  
 Ernest Hemingway 42  
 Ernst Jünger 42

Ésquilo 43  
 Eugen Herrigel 43  
 Eugene O'Neill 44  
 Eurípedes 44  
 Ezra Pound 45

## F

Fedro 47  
 Ferlinguetti 48  
 Fernando Savater 48  
 Flaubert 49  
 Francis Bacon 49  
 Francis Ponge 50  
 François Villon 50  
 Frank O'Hara 51  
 Freud 51  
 Fritjof Capra 52

## G

Gabriel Celaya 53  
 Gabriel García  
 Márquez 53  
 Gaston Bachelard 54  
 George Orwell 54  
 Georges Bataille 55  
 Gérard de Nerval 55  
 Gesualdo Bufalino 56  
 Giánis Ritsos 56  
 Gloria Fuertes 57  
 Goethe 57  
 Graciliano Ramos 58  
 Gregory Corso 58  
 Guillaume  
 Apollinaire 59  
 Günter Grass 59  
 Guy Debord 60

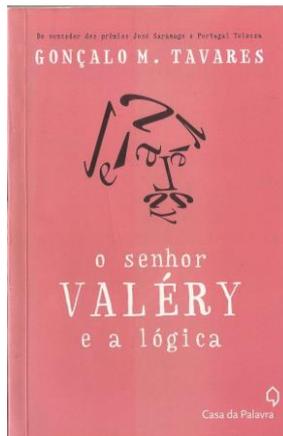
## H

H. G. Wells 61  
 Hannah Arendt 61  
 Hans Magnus  
 Enzensberger 62

- Harold Bloom 63  
 Harold Brodkey 64  
 Hart Crane 64  
 Heiner Müller 65  
 Heinrich Heine 65  
 Heinrich von Kleist 66  
 Henri Michaux 66  
 Henry Miller 67  
 Heráclito 67  
 Hermann Broch 68  
 Heródoto 68  
 Hölderlin 69  
 Homero 69  
 Horácio 70
- I**  
 Iessiênin 71  
 Ievtuchenko 72  
 Ionesco 72  
 Italo Calvino 73
- J**  
 J. D. Salinger 75  
 J. M. Fonollosa 75  
 J. M. G. Le Clezio 76  
 Jack Kerouac 76  
 Jacques Derrida 77  
 Jacques Prévert 77  
 James Joyce 78  
 Jean Cocteau 79  
 Jean Duché 79  
 Jean Genet 80  
 Jean-Jacques  
   Rousseau 80  
 Jean-Paul Sartre 81  
 João Cabral de  
   Melo Neto 81  
 João Guimarães Rosa 82  
 John Ashbery 82  
 Jonathan Swift 82
- Jorge Amado 83  
 Jorge Luis Borges 83  
 Joseph Brodsky 84  
 Joseph Conrad 84  
 Joseph Roth 85  
 Julius Evola 85
- K**  
 Kafka 87  
 Kavafis 87  
 Kierkegaard 88
- L**  
 La Fontaine 89  
 Lao Tse 89  
 Laurence Sterne 90  
 Lautréamont 90  
 Leon Filipe 91  
 Leonard Cohen 91  
 Léopold Sédar  
   Senghor 92  
 Lewis Carroll 92  
 Li Bai 93  
 Lichtenberg 93  
 Lope de Vega 94  
 Lorca 94  
 Lou Andreas-Salomé 95  
 Luciano 95  
 Lucrécio 96  
 Ludwig Wittgenstein 96  
 Luigi Pirandello 97  
 Luis Cernuda 97  
 Lygia Fagundes  
   Telles 98
- M**  
 Malcolm Lowry 99  
 Mallarmé 99  
 Manoel de Barros 100  
 Manuel Bandeira 100  
 Marcel Proust 101
- Marcial 101  
 Marco Aurélio 101  
 Marguerite Duras 102  
 Marguerite Yourcenar 102  
 María Zambrano 103  
 Marianne Moore 103  
 Marin Sorescu 104  
 Marina Tsvietaieva 104  
 Marinetti 105  
 Mark Twain 105  
 Matsuo Bashô 106  
 Maurice Blanchot 106  
 Merleau-Ponty 107  
 Michel Foucault 108  
 Michel Serres 108  
 Mikhail Bulgakov 109  
 Milan Kundera 109  
 Mircea Eliade 110  
 Molière 111  
 Montaigne 111
- N**  
 Nabokov 113  
 Nâzim Hikmet 113  
 Nelson Rodrigues 114  
 Nicola Abbagnano 114  
 Nicolau de Cusa 115  
 Nicolau Gogol 115  
 Nikos Kazantzakis 116  
 Norbert Elias 116  
 Novalis 117
- O**  
 Octavio Paz 119  
 Odisseas Elytis 119  
 Omar Khayyan 120  
 Ossip Mandelstam 120
- P**  
 Pablo Neruda 121  
 Pablo Palazuelo 121

- Parmênides 122  
 Pascal Quignard 123  
 Pasolini 123  
 Patricia Highsmith 124  
 Patrick Süskind 124  
 Paul Bowles 125  
 Paul Celan 125  
 Paul Éluard 126  
 Paul Valéry 126  
 Peter Handke 127  
 Picabia 127  
 Pio Baroja 128  
 Platão 128  
 Plauto 129
- R**
- R. Tagore 131  
 Rabelais 132  
 Rafael Alberti 132  
 Rainer Maria Rilke 133  
 Ramón Gómez de la Serna 133  
 Rauol Vaneigen 133  
 Ray Bradbury 134  
 Raymond Carver 134  
 René Char 135  
 René Crevel 135  
 Robert Browning 136  
 Robert Graves 136  
 Robert L. Stevenson 137  
 Robert Lowell 137  
 Robert Musil 138  
 Roberto Juarroz 138  
 Roland Barthes 139  
 Rubem Fonseca 139  
 Rubén Darío 140
- S**
- Sacher-Masoch 141  
 Sade 141
- Saint-John Perse 142  
 Sam Shepard 142  
 San Juan de la Cruz 143  
 Santa Teresa d'Ávila 143  
 Santo Agostinho 144  
 Saul Bellow 144  
 Schopenhauer 145  
 Scott Fitzgerald 146  
 Seamus Heaney 147  
 Simone de Beauvoir 147  
 Sogyal Rinpoche 148  
 Stefan Zweig 148  
 Stendhal 149  
 Strindberg 149  
 Swedenborg 150  
 Sylvia Plath 150  
 Szyborska 151
- T**
- T. E. Lawrence 153  
 T. S. Eliot 153  
 Tchekov 154  
 Thom Gunn 154  
 Thomas Bernhard 155  
 Thomas de Kempis 155  
 Thomas de Quincey 156  
 Thomas Mann 156  
 Thomas Pynchon 157  
 Thoreau 157  
 Tilman Spengler 158  
 Tolstói 158  
 Tomas Tranströmer 159  
 Tonino Guerra 159  
 Tristan Tzara 160
- U**
- Umberto Eco 161
- V**
- Verlaine 163  
 Vicente Aleixandre 163
- Vicente Huidobro 163  
 Victor Hugo 164  
 Vinicius de Moraes 164  
 Virgilio 165  
 Virginia Woolf 165  
 Voltaire 166
- W**
- W. B. Yeats 167  
 W. H. Auden 167  
 Wallace Stevens 168  
 Walt Whitman 168  
 Walter Benjamim 169  
 Wang Wei 169  
 Wilhelm Reich 170  
 William Blake 170  
 William Burroughs 171  
 William Carlos Williams 171  
 William Faulkner 172  
 William Saroyan 172  
 William Shakespeare 173
- X**
- Xenófanés 175
- Y**
- Yehuda Amichai 177  
 Yorgos Seferis 178  
 Yukio Mishima 178
- Z**
- Zenão 179  
 Zhang Kejiu 179

## Contos d'O Bairro



### *A literatura e o dinheiro*

O SENHOR VALÉRY levava sempre debaixo do braço um livro envolvido por um elástico e por uma capa de plástico.

Além de ler o livro, utilizava-o como carteira, para guardar as notas.

O senhor Valéry explicava:

– Nunca gostei de separar a literatura do dinheiro.

O senhor Valéry organizava-se, pois, da seguinte maneira (eram estas as suas regras):

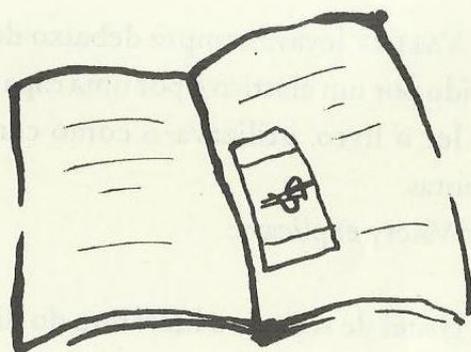
Nunca colocava mais do que uma nota entre duas páginas do livro.

Nas primeiras páginas colocava as notas menos valiosas, e nas últimas as mais valiosas.

E em vez de usar um marcador para assinalar a página em que se encontrava na leitura do livro, ele colocava, nessa página, as moedas, fazendo com que o livro, de certo modo, engordasse.

Na última página, o senhor Valéry deixava sempre o seu bilhete de identidade.

Era este o desenho que o senhor Valéry fazia para explicar a sua relação com a literatura e com o dinheiro



E cada vez que fazia o desenho, repetia:

– Nunca gostei de separar a literatura do dinheiro.

O procedimento do senhor Valéry, tanto na leitura como num ato comercial, seguia, depois, etapas rigorosas e inalteráveis.

Em primeiro lugar retirava cuidadosamente o livro da capa de plástico que o rodeava.

Depois, ainda com muito cuidado, para nenhuma moeda ou nota cair, retirava o elástico que envolvia o livro.

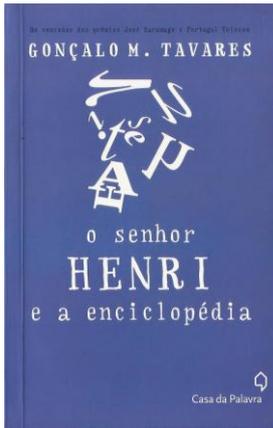
O terceiro passo era abrir o livro na página em que havia parado na leitura, o que era fácil, uma vez que era ali que se encontravam todas as moedas de que o senhor Valéry dispunha no momento.

Quer estivesse envolvido numa transação comercial, quer se aprestasse a recomeçar a leitura, o senhor Valéry despejava primeiro as moedas sobre a mão, segurando com cuidado o livro para nenhuma nota cair. Depois, se fosse necessário efetuar um pagamento, o senhor Valéry procurava as notas adequadas, folheando o livro como alguém que procura uma determinada frase já assinalada.

No caso de abrir o livro para o ler, o senhor Valéry, depois de despejar as moedas sobre a mão, empilhava-as em cima da mesa à sua frente, começando então a dar atenção às letras. Quando na leitura o senhor Valéry alcançava páginas com uma nota, passava de imediato esse dinheiro para umas páginas à frente.

Ao contrário, quando estava prestes a terminar um livro, todas as notas, mesmo as valiosas, eram passadas para trás da página em que se encontrava, ou seja, para trás das moedas, o que lhe causava sempre uma sensação estranha.

Quem passava pelo senhor Valéry e o via, em frente à mesa de um café, segurando com muita força, e com as duas mãos, os dois lados do livro, nunca conseguia decidir se os braços tensos do senhor Valéry mostravam avareza mesquinha ou um amor profundo à literatura.



### *A parte de cima*

O SENHOR Henri disse: quando vinha chegando vi uma enfermeira num jardim regando três bebês como se faz às plantas.

... e os bebês pareciam felizes.

... um copo de absinto, excelentíssimo imperador – pediu o senhor Henri.

... se as plantas forem regadas por uma mulher crescem mais femininas, se forem regadas por um homem crescem mais brutas.

... já vi coisas mais espantosas.

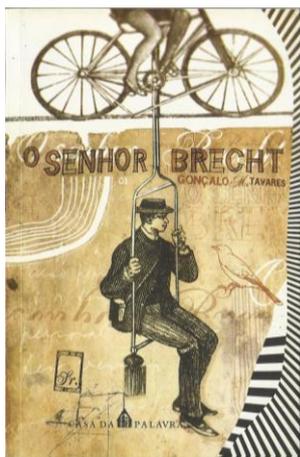
... mais um copo de absinto, caro imperador, que o anterior vinha com pressa.

... foi feito um estudo que provou que a inteligência se situa principalmente na parte de cima do absinto.

... por isso é que eu bebo sempre a partir de cima.

... algo, aliás, que sempre me intrigou foi o fato de não ser possível beber um líquido pela sua parte de baixo.

... mas este não é o único mistério no mundo – disse o senhor Henri.



### *Os turistas*

A AGÊNCIA de viagens enganou-se e os turistas aterraram mesmo no meio de uma guerra.

Como fazia sol, e já que tinham trazido os bronzeadores e trajes de banho, os turistas sentaram-se nas varandas do hotel, a apanhar no corpo aquela luz quentinha, enquanto soavam os barulhos de bombas e tiros.

Já que traziam mapas e um roteiro da cidade decidiram dar uns passeios e visitar as ruínas de edifícios, comparando-as com as ultrapassadas indicações do guia turístico.

Já que traziam máquinas fotográficas ao pescoço decidiram tirar fotografias dos cadáveres espalhados pela rua.

## O vigia

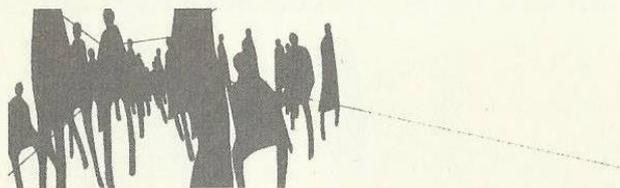
HAVIA UM homem surdo que era utilizado como vigia pois o general considerava que, por ter essa característica, ele se distraía menos que os outros. O ideal era que além de surdo, o vigia não tivesse olfato, paladar e o sentido do tato, para não ser desviado para outros assuntos que não os de vigiar as fronteiras do país – consideravam os estrategistas.

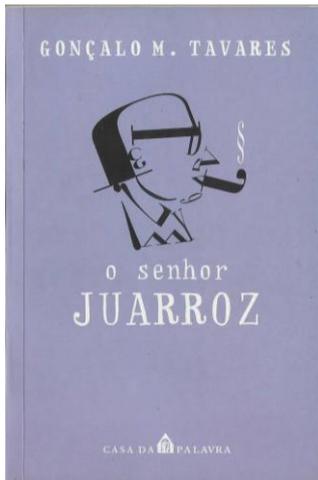
O problema dele é que além de vigiar, come – dizia-se por vezes em voz baixa, em jeito de recriminação.

A preocupação pela vigilância aumentou. Um certo dia, o general decidiu: Nem mais um pedaço de pão para o vigia! Ele tem de se concentrar a ver, não parar de ver!

Assim foi.

Passaram-se algumas semanas e o país foi invadido, pouco depois de o vigia atento morrer de fome.





### *Resolução de problemas práticos*

O SENHOR JUARROZ estava a pensar que o mundo andava dessincronizado pois de um lado havia inundações e do outro pessoas com sede, quando finalmente começou a prestar atenção ao ruído de uma torneira a pingar.

O senhor Juarroz ficou depois longos minutos a observar os pingos a caírem da torneira.

O senhor Juarroz voltou então a pensar que o mundo estava dessincronizado porque ali, na sua casa, havia uma torneira a pingar enquanto noutras casas não.

Tentou depois lembrar-se da ferramenta utilizada para apertar a torneira, e de fato ela estava ali mesmo, certamente deixada pela esposa, para que ele agisse em conformidade.

O problema é que o senhor Juarroz, mesmo depois de olhar longamente para aquele instrumento, não se conseguia lembrar do seu nome.

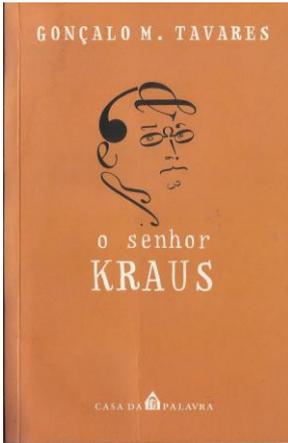
— Não mexo em coisas de que não sei o nome — murmurou para si próprio o senhor Juarroz, como se acabasse de estabelecer mais um mandamento da sua religião existencial.

Decidiu então eliminar o ping-ping da torneira através do pensamento pois através da ação nunca mais chegaria lá. Começou assim a pensar numa música de Mozart,

tendo o cuidado adicional de colocar o seu volume acima do volume da realidade. Assim fez.

Resultou.





*Pagar mais impostos é muito bom  
para quem paga mais impostos (2)*

— A QUESTÃO é simples: os impostos servem para melhorar a vida do país. Certo?

— Certo.

— Portanto...

— Portanto: quanto mais impostos um indivíduo pagar, mais o país melhora a sua qualidade de vida.

— Ou seja...

— Ou seja: quanto menos dinheiro cada pessoa tiver por mês para viver — pelo fato de pagar mais impostos — mais dinheiro tem o país, no geral.

No limite: quando alguém compra um pão com manteiga e o come, está, objetivamente, a roubar esse pão com manteiga ao país.

— Isto é: quanto pior cada pessoa viver melhor viverá o país.

— Exato.

— Viva pois o país! — exclamou o Primeiro Auxiliar. O segundo concordou.

— A questão é: estamos ao serviço dos interesses do cidadão singular ou do país como um todo?

— Do país como um todo, Chefe! — gritaram, em uníssono, os Auxiliares.

E repetiram ainda, com os braços levantados:

— Como um todo! Como um todo!

— E o país pertence a todos! — insistiu o Primeiro Auxiliar.

— Exato. A todos!

— Portanto, se o nosso objetivo patriótico é melhorar a qualidade de vida do país, o que temos a fazer é...

— Piorar a qualidade de vida de cada cidadão!

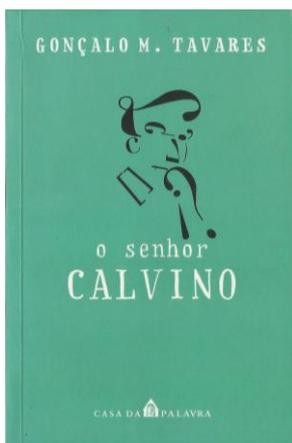
— Aí está!

Alguns políticos entendem a palavra “povo” como se fosse um seu pseudônimo — disse o senhor Kraus.

Depois murmurou: democracia! E calou-se. Depois disse ainda:

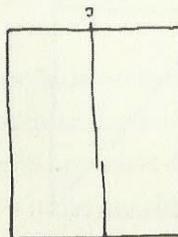
— Numa estatística otimista, se o homem do povo decidir quatro vezes com a sua inteligência e outras quatro vezes aproveitando o acaso, terá quatro possibilidades de acertar.

O vizinho, o senhor Henri, concordou com a cabeça.



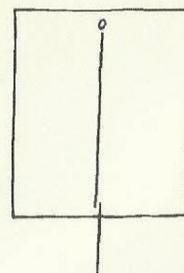
### *Problemas e uma solução*

O SENHOR CALVINO era muito alto e a sua cama não correspondia



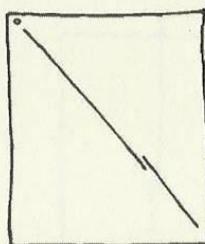
Quando dormia assim, como no desenho acima, ficava com a cabeça de fora. Sentia que as idéias pingavam uma a uma, para o chão, como de um pote de água furado. Acordava vazio, sem iniciativa.

Por outro lado, quando dormia assim



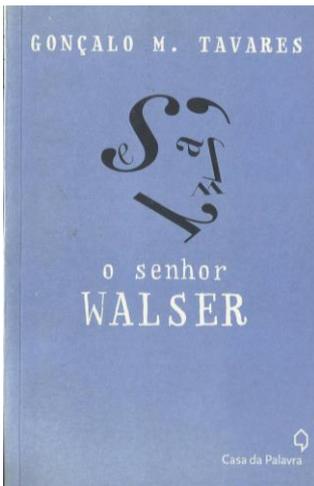
ficava com os pés de fora e não se conseguia libertar da sensação de que estava a cair. E o pior não era a sensação de queda, mas sim o fato de o chão nunca aparecer. Acordava cansadíssimo.

Por essa razão, o senhor Calvino dormia sempre na diagonal



Deste modo, além de não ficar nenhuma parte do seu corpo de fora, tinha a sensação de atravessar mais rápido a noite.

Mal adormecia, acordava logo.



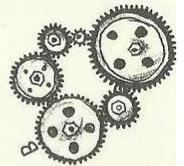
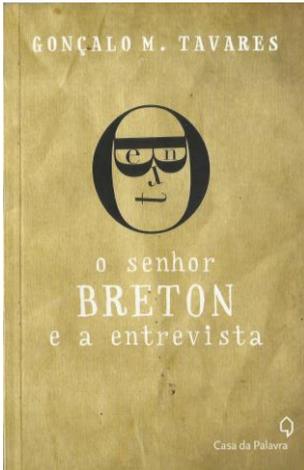
## Capítulo I

COMO O SENHOR WALSER está contente! No meio de arbustos, ervas selvagens e outras manifestações da natureza ainda em pleno e imprevisível trajeto de vida, eis que foi possível construir – por via de um sentido técnico especializado de que só a grande civilização é capaz – a casa simples, sem nada de luxuoso ou ostensivo, uma mera casa para viver, a de Walser, homem que se encontra, por enquanto, sozinho no mundo, mas que vê naquela construção finalmente terminada – quantos anos demorou?! tantos! – uma oportunidade para no fundo, sejamos sinceros, encontrar companhia.

Se até ali a ausência de um espaço confortável, fechado, unicamente seu, fora um obstáculo intransponível para a execução prática de alguns convites que estavam bem ali, há vários anos, na sua cabeça, como que já escritos ou verbalizados, agora, ainda com o ostensivo cheiro a novo que vinha das madeiras, da pintura das paredes, do próprio ruído das máquinas necessárias à sua vida doméstica de homem sem companhia, mas que ainda assim, está claro de ver, se alimenta e suja as coisas, agora, então, com a nova casa, tudo lhe parecia possível. A casa não era para Walser apenas um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu – era ainda uma paisagem ideal para começar a falar

com outros homens – e como disso ele sentia necessidade. Poderiam – já havia sofás! – sentar-se e falar sobre os assuntos do mundo.

Walser prometera mesmo a si próprio ter sempre o jornal do dia que de manhã traria lá de baixo com a avidez física dos que num balde trazem para casa água do poço. Sabia bem que o afastamento geográfico da sua casa em relação a um certo centro onde a frequência de acontecimentos parece obedecer a outras regras fazia incidir sobre o papel fraco do jornal uma outra luz. Tratava-se, afinal, de manter a presença física, e de certa forma também espiritual, dos acontecimentos humanos. E tal era tarefa indispensável, tanto mais que Walser recusara desde o início a possibilidade de instalação de qualquer artefato técnico que desse acesso a imagens. Apenas o jornal. Mais do que isso não.



### 10ª pergunta

OS PATOS FAZEM voos deselegantes, como certos aviões errados, enquanto as águias têm um outro modo de se introduzir no ar. Os patos entram no ar como escravos, modestos e obedientes; enquanto as águias avançam, como certos imperadores na sala de acesso ao poder.

E o poeta deve entrar num verso como a águia entra no ar. Não como um pato. Não lhe parece, senhor Breton?

E, chegado à sala do dinheiro, do poder e da ambição, deve o animal orgulhoso urinar, como os loucos, no centro da sala; e depois, sim, sair.

Será isto, senhor Breton?

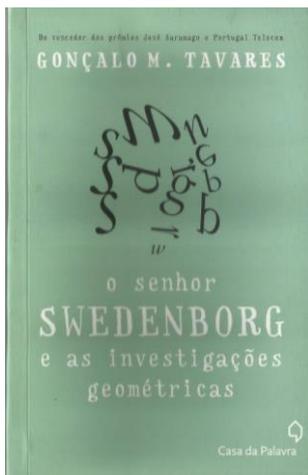
O senhor Breton desligou o gravador. Levantou-se. Terminara a entrevista.

Aproximou-se da janela. Olhou lá para fora. Um vizinho passava.

Pensou então se, daquela altura, atirando com força uma moeda na cabeça de alguém, se a moeda seria capaz de matar. Uma moeda, atirada com força e batendo em cheio na cabeça.

Há pontos do cérebro tão sensíveis que se, a uma certa velocidade, uma moeda, por mais baixo valor que tenha, acertá-los, a pessoa morrerá, murmurou.

Estava pensando onde teria moedas quando tocaram a campainha. O senhor Breton foi abrir.



## Desejo

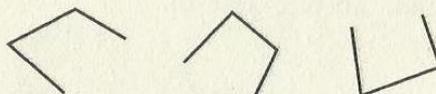
1. Todos os ângulos são desejo



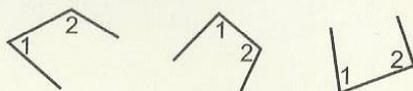
2. É possível fechar o desejo



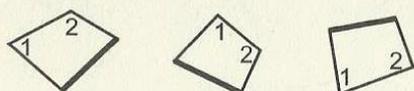
3. Mas o desejo apenas se fecha temporariamente. O desejo, com o tempo, reabre



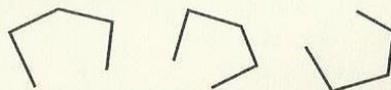
4. Dois ângulos são dois desejos



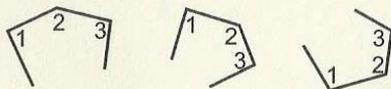
5. Para fechar dois desejos é necessário uma linha maior  
(é necessário mais força para travar)



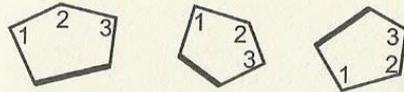
6. Mas o desejo apenas se fecha temporariamente. O  
desejo, com o tempo, reabre



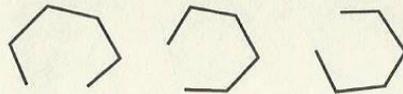
7. Três ângulos são três desejos



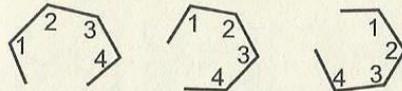
8. Fechar, de novo, o desejo com uma linha



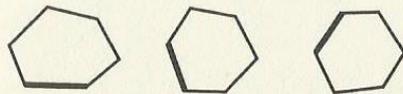
9. Mas o desejo apenas se fecha temporariamente. O desejo, com o tempo, reabre



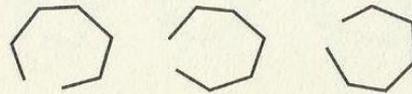
10. Quatro ângulos são quatro desejos



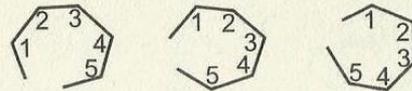
11. Fechar, mais uma vez, o desejo com uma linha



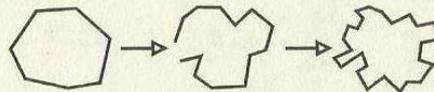
12. Mas o desejo apenas se fecha temporariamente. O desejo, com o tempo, reabre

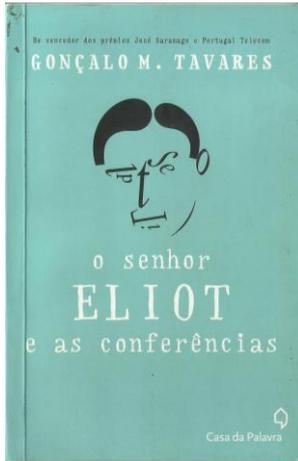


13. Cinco ângulos são cinco desejos



14. A vida é: contínua abertura e fechamento de desejos





O senhor Manganelli, organizador da conferência, cumprimentou o senhor Borges, o senhor Breton e o senhor Swedenborg.

Hoje não está muita gente – disse ao senhor Eliot o senhor Manganelli, desculpando-se.

O senhor Eliot sorriu.

Já passava muito da hora combinada para o início da conferência – o senhor Eliot subiu, então, para o estrado de onde iria falar.

O senhor Breton e o senhor Borges, acompanhados naquele dia pelo senhor Balzac, sentaram-se nos seus lugares. O senhor Swedenborg estava há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo. Estava já se concentrando mentalmente nas suas próprias investigações geométricas.

O senhor Manganelli, depois de apresentar o senhor Eliot à assistência, sentou-se numa das cadeiras da primeira fila do auditório.

*O jardim não mudou, o silêncio está intacto*

No fundo, este verso afirma que tudo continua na mesma, o que, diga-se, não é propriamente uma novidade. O jardim não mudou, o silêncio está intacto, o pássaro canta, o homem negocia e todos, de uma maneira ou de outra, mantêm os seus problemas e soluções.

No fundo este verso é uma tradução (em jardim) da célebre frase do profeta Isaías: nada de novo sob o sol.

Há, pois, várias maneiras de dizer o mesmo, e este verso de Auden é a reatualização de uma velharia. Tal não é, porém, razão para desvalorizar a informação contida no verso. Bem pelo contrário.

Mas olhemos com mais pormenor para os pormenores.

Em primeiro lugar, há a constatação de um fato: o jardim não mudou.

O importante — no entanto — é, de imediato, perguntar: em que pode mudar um jardim?

Há dois tipos de resposta: ou um jardim muda tanto que deixa de ser um jardim e passa, por exemplo, a ser o edifício de um banco que se construiu por cima; ou um jardim muda pouco e, em vez de ter 23 flores, passa a ter 22 porque uma foi arrancada por três crianças sem consciência botânica. Entre uma mudança brusca (um jardim inteiro

desaparecer) e uma mudança suave (uma flor do jardim desaparecer) há uma significativa distância. Esclarecer como é que o jardim não mudou parece-nos, pois, indispensável. O jardim de que fala o narrador do verso de Auden não mudou porque não desapareceu? Ou não mudou porque manteve as suas 23 flores?

Esta questão pode parecer um preciosismo de analista, mas não é. Trata-se de uma questão da maior importância. É que habitualmente só nos esforçamos por distinguir o que existe. Isto é: só procuramos identificar as diferenças entre duas existências; por exemplo: entre duas pedras que se encontram lado a lado.

No entanto, se algo não aconteceu, tal não significa que só aconteceu esse fato (que foi nada acontecer). Há, pelo contrário, infinitas possibilidades diferentes de algo não acontecer.

Vejamos este exemplo: alguém tinha prometido vir e não veio.

Se ficarmos só por esta consideração não obteremos, certamente, todo o conhecimento acerca deste acontecimento.

Reparem que há múltiplas hipóteses:

Ele não veio porque foi preso.

Ele não veio porque foi fazer compras.

Ele não veio porque se esqueceu.

Poderíamos continuar a elaborar uma lista infindável de hipóteses. E cada uma traduzir-se-ia num conhecimento, forma de preencher uma não ocorrência (ele não veio).

Este tipo de raciocínio indispensável é, infelizmente, cada vez mais desprezado numa cidade que necessita que

aconteçam coisas, coisas que sejam vistas e que possam ser tocadas.

Mas regressando, então, ao verso de Auden

*O jardim não mudou, o silêncio está intacto*

o que verificamos, de imediato, é que este verso é a constatação *de duas não ocorrências*. Um homem obcecado por acontecimentos passará à frente deste verso. Pelo contrário, alguém atento ao obscuro, ao não visível, ficará muito tempo olhando para este verso.

Como é que o jardim não mudou?

Como é que o silêncio continuou intacto?

Reparem que este raciocínio pressupõe algo de significativo: uma *coisa* que se mantém, que não tem alterações, afinal move-se. Ou seja: é necessário fazer uma quantidade de movimentos para se continuar parado. Não são movimentos visíveis, é certo, mas são movimentos: forças.

A pergunta que se impõe é, então, que tipo de força fez o jardim para não mudar?

Que tipo de força fez o silêncio para permanecer intacto?

Sobre o silêncio deve ainda dizer-se algo.

É que quando o verso de Auden fala de um silêncio que continua intacto sentimos, de imediato, uma estranheza. O que é um silêncio inteiro?

Nos habituamos a utilizar a palavra intacto, inteiro, em relação a objectos, como uma jarra. A jarra caiu ao chão, *mas* continua intacta, poderemos dizer. Agora, um silêncio, por um lado não cai ao chão, e por outro lado não tem

forma, não tem matéria. E se não tem matéria não contém a oposição: inteiro/parcial. Não existe silêncio enquanto unidade porque também não existem frações ou bocados de silêncio.

Não falamos, atente-se, na possibilidade real de um silêncio durar dois minutos e de depois, sim, o ruído poder começar. Não é disto que se fala.

A pergunta certa é: será possível um instante não ser inteiramente silencioso? Ou será que devemos centrar-nos apenas em duas hipóteses: silêncio completo (inteiro) ou ruído?

É que se nos reduzirmos a estas duas hipóteses a segunda parte do verso de Auden

*o silêncio está intacto*

torna-se absurda. Esta parte do verso deveria ser simplesmente: *o silêncio está*.

Porque se o verso diz que *o silêncio está intacto* é porque admite que poderia dizer que ali estava apenas um fragmento do silêncio.

O verso poderia, aliás (na negativa), exprimir-se assim:

*O jardim não mudou, o silêncio não está intacto.*

Ora, se o silêncio não está intacto, qual é a parte que lhe falta? Será o ruído? Claro que não, óbvio. Será o silêncio? E se esta é a resposta, então é sinal de que o silêncio não existia (*não estava intacto*). O que andava por aqueles lados era o ruído, o som, a ausência de silêncio.

Assim, uma possível variante deste verso (mais aceitável racionalmente) seria esta:

*o jardim está ruidoso, o silêncio não está intacto.*

Uma outra variante possível seria:

*o jardim não mudou, não há qualquer ruído.*

Claro, pode-se dizer, voltando ao verso original de Auden

*(O jardim não mudou, o silêncio está intacto)*

que este poderia suscitar num espírito prático, uma resposta indelicada:

Então avise-me quando o jardim mudar ou quando o silêncio perder uma das suas partes.

De fato, há aqui um fosso entre duas formas de ver o mundo: a do poeta Auden e a de um homem de negócios.

O homem prático pede que o avisem quando alguma coisa muda. Um poeta como Auden, ao contrário, insiste em avisar o mundo de que algumas coisas não mudam e que esse é, afinal, o seu fascínio.