



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA**

ANDRÉ RICARDO DUARTE SANTANA

JOGOS DO BIOGRÁFICO EM GONÇALO M. TAVARES

Salvador
2017

ANDRÉ RICARDO DUARTE SANTANA

JOGOS DO BIOGRÁFICO EM GONÇALO M. TAVARES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, como um dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Área de concentração: Estudos de Teorias e Representações Literárias e Culturais

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos da Silva Pereira

Salvador
2017

Santana, André Ricardo Duarte.

Jogos do biográfico em Gonçalo M. Tavares / André Ricardo Duarte Santana. - 2017.
106 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos da Silva Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2017.

1. Literatura portuguesa - História e crítica. 2. Biografia como forma literária. 3. Autobiografia.
4. Tavares, Gonçalo M., 1970- - Crítica e interpretação. 5. Tavares, Gonçalo M., 1970- - Estilo literário.
6. Tavares, Gonçalo M., 1970- - Autoria. 7. Ficção autobiográfica. 8. Intertextualidade. I. Pereira, Antônio Marcos da Silva. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809
CDU - 82.09

AGRADECIMENTOS

Há um momento em que tudo começa, sem que ao menos nos déssemos conta de que isso era possível. De uma disciplina despreziosamente cursada na graduação ao convite para integrar um grupo de pesquisa, tudo se transforma. Assim, meu primeiro agradecimento aqui vai para meu orientador, professor Antonio Marcos da Silva Pereira, sem o qual esse projeto tardaria a acontecer. Entre idas e vindas, silêncios e debates, acertos e hesitações, creio que aqui nasceu algo de concreto.

A Gonçalo M. Tavares, por ter se mostrado disposto a esclarecer dúvidas e a fornecer material bibliográfico quando não havia sequer projeto e escrita no já distante ano de 2006, alimentando um projeto que finalmente se materializa.

A Sandro Ornellas, pela orientação inicial desse trabalho, pelas conversas informais e pela boa vontade em auxiliar sempre que preciso.

Aos professores do PPGLitCult que de alguma maneira sugeriram livros, textos, ideias e correções a este trabalho, em especial, Maria de Fátima Ribeiro, Nancy Vieira, Mirella Márcia e Luciene Azevedo.

Aos integrantes do grupo de pesquisa *Nega: Núcleo de Estudos Autobiográficos*, pelos debates promovidos e pelos momentos de descontração: Luan, Fabiana, Bernardo, Ana, Ione e Thiago. Isso aqui tem um pouco de cada um de vocês.

À minha mãe, pelo exemplo de honestidade e dedicação, e pelo compromisso em sempre buscar uma educação de qualidade para seus filhos, sem a qual, por certo, eu não chegaria aqui.

A Luiza Menezes, pela paciência e estímulo sempre constantes nesses quase três anos de gestação dessa dissertação. Isso também é seu.

São nomes que aqui ficam, ainda que o tempo possa apagá-los. Na força do papel impresso, vocês permanecem.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar a representação do espaço biográfico — compreendido, segundo Arfuch, como “os distintos modos como se podem narrar a vida e a experiência humanas” (2012, p. 14) — na escritura multifacetada do português Gonçalo M. Tavares, em especial nos livros *I* (2005), *Histórias falsas* (2005), *Biblioteca* (2004) e na série “O bairro” (composta por dez livros até o momento). Articulando as noções de jogo em Huizinga — como atividade humana que se desenvolve em um espaço determinado e está sujeita a regras próprias — e em Derrida — vendo nele a “possibilidade de destruição de um significado transcendental” (SANTIAGO, 1976, p. 53) —, a intenção aqui é mostrar em que medida a obra de Tavares joga com as formas canônicas e rompe com as expectativas do leitor em se tratando do gênero (auto)biográfico, através de três procedimentos: a autoficcionalização e a construção de uma mitologia autoral; a ficcionalização do biográfico através do uso do apócrifo, o que remete à tradição iniciada por Marcel Schwob e continuada por Jorge Luis Borges; e a apropriação e a subsequente rasura do “nome de autor”, com a criação de caricaturas e o uso do intertexto como estratégia de construção de textos híbridos entre ensaio e ficção. Por meio desses procedimentos, o universo literário de Gonçalo M. Tavares revela um processo em que sua atuação como leitor fornece combustível para a atividade autoral, apropriando-se da literatura para produzir literatura, deixando vestígios de sua biblioteca particular em sua obra, criando e refletindo sobre autores e livros, sugerindo uma espécie de biobibliografia, que deixa pistas de leitura e diminui a presença do factual e do pessoal, em uma recriação literária que pode ser entendida como uma história da literatura em ficção.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares. Jogos. Autoficção. Biografias apócrifas. Nome de autor. Intertextualidade.

RIASSUNTO

Questa tesi si propone di indagare la rappresentazione dello spazio biografico — capito, secondo Arfuch, come "i diversi modi in cui la vita e l'esperienza umana possono essere narrati" (2012, p. 14) — nella poliedrica scrittura del portoghese Gonçalo M. Tavares, in particolare nei libri *I* (2005), *Histórias falsas* (2005), *Biblioteca* (2004) e nella serie "Il quartiere" (composta di dieci libri finora). Articolando le nozioni di gioco da Huizinga — come un'attività umana che si sviluppa nello spazio specifico ed è soggetto a regole proprie — e Derrida — trattando la "possibilità di distruzione di un significato trascendente" (SANTIAGO, 1976, p. 53) —, l'intento è quello di mostrare fino a che punto il lavoro de Tavares gioca con le forme canoniche e rompe le aspettative del lettore, nel caso del genere (auto)biografico attraverso di tre modalità: l'autofinzione e la costruzione di una mitologia diritto d'autore; la finzione biografica attraverso l'uso di spurio, che si riferisce alla tradizione iniziata da Marcel Schwob e continuata da Jorge Luis Borges; e l'appropriazione e la successiva cancellazione del "nome dell'autore", con la creazione di caricature e l'uso di intertesto come strategia di costruzione di testi ibrido tra saggio e finzione. Attraverso queste procedure, l'universo letterario di Gonçalo M. Tavares rivela un processo in cui la sua performance come lettore fornisce carburante per l'attività autoriale, appropriandosi la letteratura per la produzione di letteratura, lasciando tracce della sua biblioteca privata nel suo lavoro, la creazione e la riflettendo su autori e libri, suggerendo una sorta di "biobibliografia", che rende gli indizi di lettura e diminuisce la presenza di fatto e di personale, in una ricostruzione letteraria che può essere intesa come una storia della letteratura nella finzione.

Parole chiave: Gonçalo M. Tavares. Giochi. Autofinzione. Biografie apocrifiche. Nome dell'autore. Intertestualità.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cadernos de Gonçalo M. Tavares	12
Figura 2	A solução em diagonal	27
Figura 3	A plateia do Senhor Brecht	76
Figura 4	“O bairro” (versão antiga)	77
Figura 5	“O bairro” (versão atual)	77
Figura 6	O arqueólogo	97
Figura 7	Os arqueologistas	97

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: A AUTOGEOGRAFIA DE GONÇALO M. TAVARES	9
1 JOGOS DO BIOGRÁFICO	18
2 AUTOBIOGRAFIA EM 1: O SENHOR TAVARES	28
2.1 “O MENINO É O PAI DO HOMEM”	28
2.2 TRANSGRESSÕES	33
2.3 MITOLOGIAS E AUTOFICÇÃO: O SENHOR TAVARES, UM ESCRITOR DE CAFÉS	40
3 GONÇALO M. TAVARES E A TRADIÇÃO DO APÓCRIFO	50
3.1 <i>HISTÓRIAS FALSAS</i> E O MUNDO CLÁSSICO	50
3.2 <i>HISTÓRIAS FALSAS</i> E AS BIOGRAFIAS APÓCRIFAS	52
3.3 DE SCHWOB A TAVARES: UMA GENEALOGIA	59
3.4 GONÇALO M. TAVARES, LEITOR DE SCHWOB	65
4 A BIBLIOTECA RASURADA DE GONÇALO M. TAVARES	76
4.1 BIOGRAFIA DE UMA VIZINHANÇA	76
4.2 APROXIMAÇÕES EM UM BAIRRO ANACRÔNICO	80
4.3 RASURAS: O NOME DE AUTOR	83
4.4 ESCRITORES-FANTASMAS	90
CONCLUSÃO: AS OBRAS NO BAIRRO CONTINUAM	95
REFERÊNCIAS	100

Introdução: a autogeografia de Gonçalo M. Tavares

Há sempre autores. E entre estes, há aqueles que, por alguma razão — estética, pessoal, mercadológica etc. — nos atraem. E entre esses muitos nomes a encher prateleiras, há o de Gonçalo M. Tavares. É um nome que se repete por mais de quarenta lombadas em hipotéticas livrarias (nunca tão completas para um único autor) ou para aqueles que não perderam o gosto da coleção. O que não é muito fácil: há livros esgotados, atrasos nas reimpressões, títulos emprestados que não são devolvidos. Mas o certo é que — até o momento (setembro de 2017) — o nome se repete mais de quarenta vezes.

Meu contato inicial com Tavares se deu em 2005 quando da sua primeira aparição no Brasil durante a FLIP — Festa Literária Internacional de Paraty —, modalidade de evento, aliás, à qual o autor não é estranho e que lhe ajuda na manutenção de uma performance¹. Após assistir à mesa da qual ele participava junto com o espanhol Enrique Vila-Matas, intitulada “O escritor e o escrivão” (já reveladora do caráter intertextual da obra desses autores, em que a literatura cria literatura, gerando um interessante paralelo comparativo a ser investigado), tive interesse em sua produção, em particular no livro *O senhor Brecht*, uma das obras citadas por ele no evento. Desde então, passei a ler sua escrita de modo constante — porém não sistematizado —, já acalentando a ideia de desenvolver pesquisa de pós-graduação que contemplasse sua obra. Nesse sentido, mantive um contato inicial com o próprio autor via *e-mails*, visando saber mais sobre sua escrita, até então pouco difundida no Brasil.

A primeira ideia de pesquisa foi relacionar o livro *Uma viagem à Índia* à epopeia camoniana *Os Lusíadas* ou mesmo com um outro épico, como *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, dentro da linha da transgressão do paradigma clássico, mas, em 2014, ao integrar o grupo de pesquisa “NEGA – Núcleo de Estudos dos Gêneros (Auto)Biográficos”, sob coordenação do Prof. Dr. Antônio Marcos da Silva Pereira, surgiu a ideia de investigar de que forma se dá a presença do *espaço biográfico*² em Gonçalo M. Tavares. Na perspectiva do grupo de pesquisa,

¹ Lejeune, em “A imagem do autor na mídia”, expõe que hoje um autor “Deve induzir o desejo de ler seus textos, ao passo que, antes, era o texto que despertava a vontade de se aproximar dele” (LEJEUNE, 2014, p. 233). Nesse mesmo evento, o também português José Luís Peixoto, ao autografar um livro para mim, disse esperar que a obra não me decepcionasse, já ciente talvez da inversão provocada pela performance do escritor diante de uma plateia, atualizando o pensamento de Lejeune: “Gostava-se dos livros de Bergotte, construía-se uma imagem de seu autor, ficava-se decepcionado ao encontrar o homem. Agora Bergotte aparece no programa ‘Apostrophes’ e nos parece sedutor e profundo. Sábado de manhã, compramos seu livro na livraria da esquina e ficamos decepcionados ao lê-lo” (ibidem). Ou ainda como diria Barthes de forma lapidar: “o escritor menos a sua obra” (2003b, p. 92).

² Retomamos aqui a expressão no sentido utilizado por Arfuch, para quem o *espaço biográfico* aparece como “confluência de múltiplas formas, gêneros e horizontes de expectativa – supõe um interessante campo de indagação. Permite a consideração das especificidades respectivas sem perder de vista sua dimensão relacional, sua interatividade temática e pragmática, seus usos nas diferentes esferas da comunicação e da ação” (ARFUCH, 2010, p.

uma investigação como a pretendida nessa dissertação não é importante apenas para pôr à prova ideias e teorias discutidas no âmbito das reuniões, aplicando-as ao *corpus* selecionado e ampliando-as por meio da elaboração de um trabalho de pós-graduação, mas também por inserir a universidade em uma das discussões mais produtivas no ambiente literário atual, qual seja a do campo (auto)biográfico³.

Mas Tavares tem outros leitores. Entre estes, um ganhou mais notoriedade, também por ter muitos leitores e prêmios: José Saramago, que, em março de 2009, declarou o que aqui também vai à guisa de apresentação:

A nova geração de romancistas portugueses, refiro-me aos que estão agora entre os 30 e os 40 anos de idade, tem em Gonçalo M. Tavares um dos seus expoentes mais qualificados e originais. [...] há um antes e um depois de Gonçalo M. Tavares. Creio que é o melhor elogio que posso fazer-lhe. Vaticinei-lhe o prémio Nobel para daqui a trinta anos, ou mesmo antes, e penso que vou acertar. Só lamento não poder dar-lhe um abraço de felicitações quando isso suceder. (SARAMAGO, 2009, p. 207-8)

Uma declaração de tal porte leva a pensar que Tavares é um homem que coleciona elogios e troféus. E acerta quem pensa assim: prêmio LER/Milênio BCP, prêmio José Saramago, prêmio Fernando Namora etc. são alguns já colecionados. É também ele Grande-Oficial da Ordem do Infante Dom Henrique, título concedido em 2012, pelo serviço cultural prestado por sua obra à imagem de Portugal no mundo⁴. Do autor, há “cerca de 250 traduções em trinta línguas, com edição em quarenta e seis países”, avisa seu blog (<http://goncalomtavares.blogspot.com.br/>). Sua escrita é fecunda: a média é de quase três livros por ano, em estilos diversificados, compondo uma vereda de gêneros e modalidades: poesia, teatro, romance, conto, notas, verbetes, ou mesmo obras que fogem a uma classificação mais canônica, o que leva muitos teóricos à formulação sobre o caráter fronteiriço de seus textos: “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” (MOREIRA, 2014, p. 425). Vale lembrar que Tavares é também professor da Faculdade de Motricidade Humana, em Lisboa, com mestrado em Ciência da Comunicação e doutorado em Motricidade Humana. Deste último, derivou o *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de 2013, obra desafiadora, inclassificável e híbrida:

59) ou, em resumo, como sendo o espaço “que encerraria de forma unânime os distintos modos como se podem narrar a vida e a experiência humanas” (ARFUCH, 2012, p. 14).

³ A expressão já apareceu outras vezes e o uso dos parênteses reitera a existência de um espaço autobiográfico e/ou biográfico.

⁴ Gonçalo M. Tavares condecorado pelo Presidente da República. In: <<http://www.diarioaveiro.pt/noticias/goncalo-m-tavares-condecorado-pelo-presidente-da-republica>>, acesso em 18 ago. 2015.

esse *Atlas* consiste em um texto de caráter prioritariamente ensaístico, que usa suas próprias margens para expandir essa perspectiva por meio da interpolação de outras textualidades: uma série de aproximadamente mil imagens produzidas pelo coletivo português “Os Espacialistas”, que dialogam transversalmente com o texto ensaístico e que, por sua vez, são acompanhadas por textos narrativos breves ou longos em formato de legendas. (MOREIRA, 2017, p. 97)

Há também editoras. São diferentes as casas a publicar seus textos — em Portugal, seus livros foram publicados pela Editorial Caminho, Campo das Letras, Porto Editora, Relógio d’água, Assírio & Alvim, Editorial Campo Alegre, Difel, Planeta Tangerina e Bertrand —, como se para cada uma delas correspondesse um determinado “perfil” de sua obra⁵, já que é o próprio Tavares quem arruma previamente seus livros em séries ou coleções, como indica a espécie de “autogeografia” presente ao final de cada uma de suas obras, às quais ele chama, dentro de uma espécie de mitologia literário-biográfica, “cadernos” (figura 1).

Esses “cadernos” são numerados, levando-se em consideração a data de publicação, e, a partir do volume 32 — chamado *animalescos* —, um mapa classificatório passou a integrar também o final das obras, agrupando-as em séries e criando relações temáticas entre elas.

Nessa autogeografia, há diferentes climas, diferentes fusos, o que levou o jornalista português Luís Caetano a dizer que as iniciais de seu nome — GMT — formulam uma cartografia que emula meridianos de um mundo em construção⁶. O que, aliás, não é de se estranhar em um autor que publicou, como se viu, um *Atlas do corpo e da imaginação* — uma coleção de gravuras, gráficos, mapas e possibilidades de leitura.

Nesse planisfério GMT, as séries funcionam como fusos, como delimitadoras de climas: há o ambiente sombrio de “O Reino”, bloco composto pelos comumente designados “livros negros” em referência não só à capa das primeiras edições em Portugal, mas também em relação à atmosfera sombria retratada nesses romances, responsáveis por um clima pessimista em um cenário pós-guerra; há o riso, como na série “O bairro”; há as “Breves notas” sobre ciência, medo, ligações e música.

⁵ Sintomática dessa postura é a vinculação de Tavares a uma nova editora — a Bertrand — para lançamento de uma nova série — “Mitologias” —, a qual, segundo entrevista ao programa “Última edição”, de 27 de julho de 2017, já traz outros livros encaminhados. Disponível em: <<https://www.rtp.pt/play/p303/e300341/ultima-edicao>>. Acesso em 6 ago. 2017.

⁶ As palavras são de Luís Caetano na sessão de encerramento do 4º Festival Literário da Madeira, realizado no Teatro Baltazar Dias, Funchal, em 22 de março de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Ysj9ytcaJ8Y>>, acesso em 18 ago. 2015.

<p>CADERNOS DE GONALO M. TAVARES</p>	
<p>O Reino Um Homem: Klaus Klump A Máquina de Joseph Walsler Jerusalém Aprender a Rezar na Era da Técnica</p>	<p>Arquivos Biblioteca</p>
<p>Canoes gua, Co, Cavalos, Cabea Canoes Mexicanas Animalescos</p>	<p>Investigaoes Livro da Dana Investigaoes, Novalls</p>
<p>Mitologias A Mulher-Sem-Cabea e o Homem-do-Mau-Olhado</p>	<p>Cidades Matteo Perdeu o Emprego Uma Memina Está Perdida no seu Século  Procura do Pai</p>
<p>Diálogos O Torcicolologista Excelência</p>	<p>Bloom Books A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil</p>
<p>Epopeia Uma Viagem  ndia</p>	<p>O Bairro O Senhor Valéry e a lógica O Senhor Henri e a enciclopédia O Senhor Brecht e o sucesso O Senhor Juarroz e o pensamento O Senhor Kraus e a política O Senhor Calvino e o passio O Senhor Walsler e a floresta O Senhor Breton e a entrevista O Senhor Swedenborg e as investigaoes O Senhor Eliot e as conferências</p>
<p>Enciclopédia Breves Notas sobre Ciência, Breves Notas sobre o Medo Breves Notas sobre as Ligaoes Breves Notas sobre Música</p>	<p>Poesia I</p>
<p>Estudos Clássicos Os Velhos Tmbm Querem Viver Histórias Falsas</p>	<p>Cinema Short Movies</p>
<p>Atlas Atlas do Corpo e da Imaginaao</p>	<p>Teatro A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos</p>

Figura 1: Cadernos de Gonalo M. Tavares.
Fonte: TAVARES, G. M., 2017, p. 150-151.

Há ainda, dentre outras séries, a subversão de formas literárias clássicas, seja na recriação épica *Uma viagem à Índia*, chamada de “epopeia”, e na qual se veem claros diálogos camonianos e joycianos: Bloom, o personagem principal de claros ecos intertextuais, repete a viagem de Vasco da Gama, seja em *Os velhos também querem viver*, que recria a Grécia de Eurípedes em Sarajevo durante a guerra de fragmentação da antiga Iugoslávia. Mas não se engane quem pensa que seu clássico é mera imitação dos clássicos. Telma Maciel da Silva aponta na obra de Tavares esse constante manuseio do cânone literário, em um trabalho que “brinca de ser clássico”:

Como juntar na mesma obra Aristóteles e Jorge Amado, Adorno e Bataille, Bashô e Nelson Rodrigues, Homero e Rabelais, se todos esses nomes estão repletos de valores ideológicos, que muitas vezes os tornam inconciliáveis? Esta 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)

E a explicação para essa “brincadeira” é que a escrita de Tavares opera por apropriações desviantes e rasurantes, com particulares consequências para a vinculação a determinado gênero textual. A definição da literatura de Tavares como híbrida entre ficção e ensaio pode ser vista em “O texto fronteiro de Gonçalo M. Tavares”, de Maria Elisa Moreira — que retomaremos adiante —, e em “O dançarino subtil”, de Júlia Studart, para quem a literatura de Tavares aparece como “um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio, e como um pensamento sucessivo de um passado reminiscente que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo agora” (STUDART, 2016, p. 21), em que o ensaio pode ser analisado com um caráter duplo, o de gênero textual ou como preparação do corpo: “*ensaio* entendido numa variação: como método e modelo literário, procedimento de reflexão crítica, experimento intelectual e estudo sobre algo; mas também como ação, ato em si, treino, repetição, coreografia, experiência do corpo e experiência de nudez” (STUDART, 2016, p. 21).

Esclarecedora dessa poética é uma das narrativas de *O senhor Calvino*: “O Archaeopteryx, considerado o elo entre os dinossauros e as aves, extinto há 147 milhões de anos, já voava como os atuais pássaros – revelou um estudo da revista Nature” (TAVARES, 2005d, p. 35). Nesse conto fronteiro ao ensaio, o senhor Calvino reflete, a partir de notícia veiculada em uma revista (que de fato existe, criando um jogo entre verdade e ficção, realidade e fantasia, objeto de análise no próximo capítulo), sobre o caráter conservador dos atuais pássaros, que “voam como o ultrapassadíssimo Archaeopteryx”. Prosseguindo na sua reflexão, o senhor Calvino, porém, constata que, se “em termos de locomoção a coisa é de uma monotonia assustadora”, o mesmo não se aplica ao campo das melodias:

o mundo actual está cheio de novos sons, ruídos que só pertencem ao século anterior ou a este: o ruído dos aviões no momento da descolagem ou até o ruído que imaginamos quando vemos no ar o traço branco de um avião que passou há muito; [...] enfim, milhares de sons deste século que são, por certo, escutados pelo ouvido do pássaro doméstico contemporâneo, e deste vão para o pássaro selvagem que o ouve quando passa perto da janela. Ouvidos que, juntamente com o cérebro (nada refinado, mas que, apesar de tudo, existe, exige espaço, funciona), ouvidos então que, juntamente com o cérebro, mastigam os sons recebidos; e não será pois de estranhar que depois os sons emitidos sejam consequência desta mastigação, pois *o que se emite é feito do que se recebe* — até nos pássaros. (TAVARES, 2005d, p. 36-37, grifo nosso)

O trecho final “até nos pássaros” deixa subentendido que se pode estender essa análise a outros campos, e, conforme aqui nos interessa, ao humano e ao poético. Como o pássaro da narrativa, mudamos fisicamente pouco em relação aos nossos ancestrais, conservando as capacidades orgânicas, a necessidade de alimento e de proteção contra as intempéries, a posição ereta do corpo, etc. Entretanto, como os pássaros de hoje, também somos tocados pelas variações temporais e as consequentes inovações que nos cercam, o que, em resumo, pode ser sintetizado pela noção de cultura. A voz humana (e, em especial, a do poeta) não pode — nem deve — repetir os mesmos cantos de outrora, uma vez que recebe diferentes estímulos do mundo, cabendo a ele a missão de modificar os antepassados, pois sabe “novas canções”. O fragmento pode funcionar como uma chave interpretativa de obras como *Uma viagem à Índia* ou *Os velhos também querem viver*, de claros ecos clássicos, mas recriadas à luz da contemporaneidade, em uma releitura que “brinca de ser clássica”, em um movimento duplo de resgate de temas e formas, mas dentro de uma proposta de inovação.

Nesse planisfério, há também trânsitos. Livros podem mudar de seção, como *Histórias falsas*, originalmente vinculado à rubrica “Histórias” e posteriormente alocado em “Estudos clássicos”, ou *Short movies*, que integrava uma série homônima, depois rebatizada como “Cinema”. Há também descobertas de novos arquipélagos, como “Mitologias”, série recém-fundada com o lançamento, em 2017, de *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado*. Há ainda livros desaparecidos. Livros que estão fora desse mapa pessoal do autor, como *O homem ou é tonto ou é mulher* e *Investigações geométricas*, que não aparecem em nenhum desses fusos. Ou mesmo *O Dicionário do Menino Andersen*, lançado em 2015, que, além de não aparecer em nenhuma das seções, também não recebe o selo de “caderno”, evidenciando, talvez, que essa marca só se aplica a obras de caráter adulto, o que não condiz com a essência do *Dicionário*, destinado a público leitor infantil⁷. Mas que ninguém se engane: há, no livro, algo além do

⁷ O não pertencimento dessa obra, bem como dos títulos infantis, à designação “caderno” foi comentado por Pedro Meneses, em “Fora do mapa, e todavia dentro do território: corpo e imaginação segundo *O dicionário do menino*

universo lúdico da criança e que retoma a poética de Tavares, conforme nos lembra Pedro Meneses: “São muitas as relações temáticas entre *O dicionário do menino Andersen* e o território textual de Gonçalo M. Tavares propriamente dito” (MENESES, 2016, p. 191). Dentre estas, podemos citar a desconstrução operada pelo erro, pela errância entre os conceitos, materializada nessa obra na reelaboração do sentido das palavras.

Já em relação a *Investigações geométricas*, essa obra, em edição única de 2005, aparece reelaborada, passando a integrar “O bairro”, agora com o nome de *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*.

A construção de sua obra é, assim, um mosaico de tendências e estilos, de releitura de modelos consagrados e desgastados. E é nessa constelação de estilos, cores e palavras, que procuraremos detectar o papel destinado ao espaço biográfico como um diapasão unificador de algumas dessas obras.

Discutindo questões como autoficção, biografias apócrifas, “nome de autor”, caricatura, intertexto, dentre outros, esta pesquisa pretende, assim, oferecer formulações teóricas sobre o universo literário de Tavares, não só o situando dentro da história da literatura portuguesa, mas também mostrando como sua obra se dá por um processo em que sua atuação como leitor fornece combustível explícito para a atividade autoral, apropriando-se da literatura para produzir literatura, dentro de uma espécie de jogo travado com o leitor.

Dessa forma, o primeiro capítulo desse estudo versará sobre os “jogos do biográfico” empreendidos por Tavares e definidores de sua poética em relação ao uso do material (auto)biográfico em transgressão aos modelos canônicos. Como se verá, esses jogos se dão em três níveis: o individual, através do trabalho autobiográfico e da autoficção; o histórico-filosófico, por meio da biografia apócrifa, como diálogo com figuras da história da filosofia; e o literário, pela utilização do nome de autor como ponto de partida para a elaboração de uma espécie de biografia-ensaio que recupera indícios de uma trajetória pessoal ou de continuidade paródica em relação a elementos temático-estilísticos. Como ponto de partida, faremos uma abordagem na conceituação de jogo e suas características, apoiando-nos em teóricos como Huizinga, mostrando como a literatura de Tavares incorpora elementos do lúdico. Posteriormente, lançaremos mão da noção derridiana de jogo como instauração da disseminação de sentidos dentro do texto através do procedimento de rasura.

Andersen de Gonçalo M. Tavares e Madalena Matoso”, cujo título explicita a não filiação paradoxal da obra quanto ao mapa do autor, uma vez que são possíveis inúmeras relações temáticas entre esse título e as demais produções de Tavares: “Obra infanto-juvenil que o autor não considerou um ‘caderno’, não constando do mapa do seu território textual, na linha daquilo que havia acontecido com o já mencionado *Viagem ao país da Levitação*, editado pela Associação para a Promoção Cultural da Criança (APCC)” (2016, p. 190).

No segundo capítulo, começaremos a mostrar como a noção de jogo opera particularmente dentro da obra de Tavares. Nesse primeiro momento, abordar-se-á o espaço autobiográfico existente em seus cadernos, como nas seções “Autobiografia” e “Observações” do livro *I*, com a subversão da noção canônica do texto autobiográfico. Nesse sentido, Tavares promove um embaralhamento nos pactos de leitura — biográfico e ficcional —, aproximando-se do chamado “pacto ambíguo” proposto por Manuel Alberca, com a descrença sobre a identidade entre sujeito lírico e sujeito empírico. Além disso, este capítulo mostrará ainda como a performance midiática do escritor — em entrevistas, sessões de lançamento de livros, palestras etc. — ajuda na construção de uma imagem autoral que pode ser entendida como exercício de autoficção, responsável por moldar, junto com os textos pretensamente autobiográficos, uma imagem mítico-pessoal.

Já o terceiro capítulo analisará a tradição da biografia apócrifa a partir de *Histórias falsas*, de 2005, obra de claro pertencimento às ficções biográficas⁸, que têm em Marcel Schwob e Jorge Luis Borges seus precursores. Nossa intenção será mostrar como *Histórias falsas* segue de perto essa tradição de “vidas imaginárias”, ao mesmo tempo que inova nesse campo. Para Francisco García Jurado, “Las vidas de Schwob rescatan de la fría historia aspectos sutiles de la biografía de diversos personajes para darles un aire onírico” (2008, p. 46). Na obra, Tavares propõe recriar — através de uma narrativa em que proliferam citações, referências e personagens do mundo da filosofia — nove minibiografias de personagens anônimos em que o elemento fantástico ganha corpo.

Após essa incursão no ficcional biográfico, faremos, finalmente, no quarto capítulo, uma análise da apropriação do nome de autor, em especial na obra *Biblioteca* e na série “O Bairro”, esta última compreendendo as publicações situadas entre 2001-2010, já que se trata de uma obra em construção, prevista para ter, no total, quarenta “senhores” (até o momento são dez⁹ os moradores desse lugar literário, em que seus nomes emprestam algo de seu às narrativas ali presentes). Sobre esta série, Tavares declara — em citação que terá bastante uso neste trabalho — que

⁸ Segundo Alejandro Herrero-Olaizola, “La distinción entre biografías ficticias y ficciones biográficas reside en el énfasis del modo factual sobre el ficcional en el primero y del ficcional sobre el fáctico en el segundo”. Ver: HERRERO-OLAIZOLA, A. **Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas**. Madrid: Editorial Verbum, 2000. p. 115.

⁹ Os livros já publicados são, pela ordem: “O senhor Valéry” (2001), “O senhor Henri” (2003) e “O senhor Brecht” (2004), “O senhor Juarroz” (2004), “O senhor Kraus” (2005), “O senhor Calvino” (2005), “O senhor Walser” (2006), “O senhor Breton” (2008), “O senhor Swedenborg” (2009) e “O senhor Eliot” (2010).

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, 2007, internet)

Tanto em *Biblioteca* como na série o nome de autor funciona como etiqueta de identificação de textos que remetem a figuras consagradas no campo intelectual. Colecionando cerca de trezentos autores-verbetes, a proposta de *Biblioteca* vai além da apropriação do nome de autor, subvertendo a estrutura do termo “verbeta”, afastado de sua carga referencial-informativa, como se vê na entrada “Fedro”:

Fedro é um autor antigo que tem o nome de Pedro dito por uma criança de dois anos: Fedro.

Há depois a cigarra e o cordeiro, o homem coxo, o veado, e os bois. Existem rãs, borboletas, vespas, cotovias, morcegos e escravos. Ladrões, ratos, vespas — já disse — burros, e cachos de uva.

Mas o que mais gosto em Fedro é a minha filha de dois anos. (TAVARES, 2004a, p. 55)

No texto, Tavares nos apresenta menos uma definição enciclopédica propriamente dita sobre Fedro do que aparições fantasmáticas, traços sobre sua produção, ou “pegadas, rastros, vestígios, indícios”, que podem oferecer uma “interessante chave de leitura para que se pense a obra do escritor angolano-português Gonçalo M. Tavares” (MOREIRA, 2016, p. 79). Percebe-se, na composição, uma lembrança de leituras, em que se enumeram referências soltas que pouco dizem sobre o fabulista latino. O segundo parágrafo lembra um inventário esparso dessas referências que permaneceram na memória após esse “apagamento progressivo e sistemático” da memória (BAYARD, 2007, p. 71), fato reiterado, inclusive, pela repetição do vocábulo “vespas”, como se essa fosse uma das lembranças mais presentes na mente do leitor. Na lacuna instaurada pela narrativa de Tavares, pode-se supor a experiência de um pai que lê para a filha e se encanta com a pronúncia claudicante da garota, e esse é o maior ganho da leitura: Fedro — esse “autor antigo” — é transformado em uma versão infantil do nome Pedro. Longe de se criar uma objetividade entre o autor referido e o fragmento em que predominasse a referencialidade, o que se percebe é a instauração de um novo contexto de leitura através da ficção, em que o jogo será, como adiante se verá, o principal elemento.

1 Jogos do biográfico

Gênero híbrido¹⁰, de enquadramento problemático (vinculando-se ao histórico, ao jornalístico e ao literário), as biografias guardam, para o senso comum, um inegável parentesco com o “real”, uma vez que sua missão, como narrativa, seria a de buscar o caráter referencial, esclarecendo e reconstituindo dados da vida de uma personalidade em foco. Assim, tais textos seriam um testemunho acerca da “verdade” sobre fatos e momentos da vida do biografado, interessando, portanto, à atividade histórica na medida em que se recriam épocas, personalidades e sociedades. É por isso que a atividade biográfica historicista deve guardar, pois, uma “preocupação com o verossímil, com o que nos parece poder ser verdadeiro, o que é possível ou provável. Na exposição de um trabalho em História o fundamental é não enganar o leitor quanto ao que afirmamos” (BORGES, 2005, p. 217).

Desde suas origens, porém, o texto biográfico se viu às voltas com a dificuldade de estabelecer raízes somente históricas. Segundo Mary Del Priore, no intuito de melhor reconstruir seus personagens e o contexto histórico de então, “Tito Lívio, do seu lado, encheu seus textos com discursos imaginários para destacar a psicologia de personagens evocados. Da mesma forma, Tácito pintou os imperadores do primeiro século, tentando penetrar sua mentalidade” (2009, p. 7), o que comprova a dificuldade de a biografia ater-se apenas ao documental, avançando para terrenos outros, que incorporam experiências e saberes plurais.

Ainda que Giovanni Levi alerte sobre a prevalência, na construção das biografias, de “um modelo de racionalidade anacrônico e limitado [composto de] uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas” (1996, p. 169), Borges lembra a constante interface do biográfico com outros campos e que pode ser vista de modo mais evidente em relação à Psicanálise, ao trazer, desde a cultura grega, o debate sobre a “alma humana”, além da discussão acerca do moderno papel do inconsciente; em relação à Sociologia e à Antropologia, com a preocupação que essas disciplinas passaram a ter com “a história e vida das personagens” (2005, p. 215); e, por fim, com a Literatura, principalmente pelo trabalho de escrita, em que o biógrafo, após um acúmulo de informações acerca do seu objeto, tem que “fazer escolhas drásticas e dolorosas, aceitar as falhas, as lacunas na documentação, e preenchê-las com a dedução lógica ou com a imaginação; é o espaço sonhado da invenção, da *ficção*” (DOSSE, 2009, p. 16, grifo no original).

¹⁰ “Gênero híbrido, a biografia se situa em tensão constante entre a vontade de reproduzir um vivido real passado, segundo as regras da *mimesis*, e o polo imaginativo do biógrafo, que deve refazer um universo perdido segundo sua intuição e talento criador” (DOSSE, 2009, p. 55).

Assim, do exposto, uma questão se impõe: a escrita biográfica demanda, por sua própria natureza, uma espécie de jogo, em que elementos e áreas diferentes são chamados a construir uma subjetividade. Esse “jogo do biográfico” se constitui, pois, como um trânsito entre saberes em que deve haver um equilíbrio para que um dos pratos da balança não penda demais para o lado da ficção, sob pena de quebrar seu caráter referencial, na medida em que “a biografia se tornou, com o passar do tempo, um discurso de autenticidade, remetendo à intenção de verdade por parte do biógrafo” (DOSSE, 2009, p. 12).

Antes de prosseguirmos, cumpre explicar o uso da expressão “jogos do biográfico” e não “jogos biográficos”. A presença da preposição salienta que é da própria essência do biográfico esse jogo: ele se dá à revelia da vontade autoral, pois é fundamento intrínseco ao trabalho de escrita, situando-se “num ponto médio entre ficção e realidade histórica” (DOSSE, 2009, p. 12). O uso da expressão mais óbvia — “jogos biográficos” — poderia levar a uma leitura em que o biográfico entrasse como artifício do autor, como se ele fosse detentor de uma vontade plena que decide se a ficção entra ou não na composição de seu objeto. Essa questão, porém, é indecidível: uma biografia não é a mera presença ou acúmulo “dos documentos da ‘escrita de si’” (BORGES, 2005, p. 214) nem exercício livre de ficção, descolado do real, mas uma mistura desses elementos. A presença da contração “do” visa salientar esse jogo entre os lados, esse paroxismo do gênero biográfico, “que depende ao mesmo tempo da dimensão histórica e da dimensão ficcional” (DOSSE, 2009, p. 55). A presença do adjetivo “biográficos” logo após a palavra “jogos” poderia não deixar tão evidente esse movimento ambíguo intrínseco ao processo.

Assim, que protocolo de leitura deve ser esperado de um texto biográfico? No geral, textos que trazem esse pertencimento se comprometem de alguma forma com um pacto de leitura que compreenda o ficcional como procedimento narrativo e enverede pela certeza da referencialidade. E assim chegamos à obra (auto)biográfica de Gonçalo M. Tavares. Nela, o autor português se vale do jogo para criar o desequilíbrio, fazendo pender um dos pratos da balança para o terreno ficcional. Esse jogo apareceria em algumas de suas produções através da ruptura desse compromisso com o verossímil ou com o factual, com a adoção deliberada de uma dualidade que usa procedimentos que emulam o biográfico. Três são os caminhos que usa para tal: 1) a simulação da noção de verossimilhança, através de marcas pessoais que estabelecem uma identidade entre sujeito lírico e sujeito empírico, muito visível no livro de poemas *I*; 2) a citação de fontes historiográficas documentais e apócrifas, com a introdução do elemento ficcional como desestabilizador da verdade em *Histórias falsas*; 3) a presença do nome de autor, responsável por conferir uma segurança inicial de leitura, mas depois rasurado pela escrita híbrida de

Tavares. Essas estratégias rompem com noções próprias do gênero (auto)biográfico, com o elemento ficcional, ensaístico, mitológico ou até mesmo fantástico entrando na composição dos textos, abrindo caminho para a ambiguidade e a disseminação de sentidos. Dessa maneira, o trabalho com o (auto)biográfico em Tavares não fornece terreno firme para a construção de uma verdade, remetendo ao caráter paradoxal de “Texto”, presente em Barthes, e que pode ser entendido como a recusa de ideias que se associem ao definitivo, ao uno, ao monolítico. O Texto situa-se além dos limites do saber instituído — a *doxa* —, criando indefinidamente novos sentidos:

O Texto, pelo contrário, pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante: o significante não deve ser imaginado como “a primeira parte do sentido”, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o *infinito* do significante não remete a alguma ideia de inefável (de significado inominável), mas à de *jogo*: a geração do significante perpétuo (à maneira de um calendário de mesmo nome) no campo do Texto (ou antes, de que o Texto é o campo) não se faz segundo uma via orgânica de maturação, ou segundo uma via hermenêutica de aprofundamento, mas antes segundo um movimento serial de desligamentos, de encavalamentos, de variações [...].

(BARTHES, 2004b, p. 69, grifos do autor)

Tavares quebra o contrato de leitura com o leitor de biografias, suspendendo a referencialidade e introduzindo uma subversão proposital na suposta veracidade do que ali vai escrito, com a presença deliberada do elemento estético-ficcional dentro do campo biográfico, jogando com a crença do leitor. Diferentemente do que aponta Del Priore em relação aos historiadores clássicos, interessados em complementar as lacunas históricas, ele age para confundir o leitor, criando um caminho paralelo ao discurso instituído:

[...] Aos sábados de manhã, o senhor Calvino percorria o bairro de uma ponta à outra, levando apenas na sua mão direita uma vara metálica.

Não a transportava, porém, de qualquer forma. Calvino levava a barra metálica exatamente paralela ao solo.

— Não levo apenas uma barra metálica, dizia Calvino, levo uma barra metálica paralela ao solo.

Era por este motivo que segurava com vigor e exatidão no centro da vara e jamais relaxava. Quem o visse sair de manhã de casa poderia reparar na tensão dos músculos do seu braço direito, tensão que visava evitar qualquer tremura, e poderia ainda admirar-se o modo como, sem qualquer falha, transportava a vara metálica, a cada segundo, paralela ao solo.

O regresso, no entanto, não poderia ser mais distinto. Além de trazer a vara segura na outra mão, na esquerda, Calvino vinha agora relaxado, com o braço descontraído, balançando a vara de um lado para o outro, como alguém que transporta um saco a que não dá qualquer importância. (TAVARES, 2005d, p. 29-30)

O senhor Calvino, ao carregar sua barra metálica, ilustra a própria poética do bairro em que se encontra. Se Tavares, na largada, parece manter um paralelo com os grandes nomes de

que se apropria, na volta vem em diagonal (como mais tarde o senhor Calvino propõe como técnica para se dormir em uma cama demasiado pequena), subvertendo essas mesmas marcas autorais, como se a elas não desse muita importância. E é nisso que consiste o seu jogo e, para tanto, precisa dispor as peças em seu tabuleiro-bairro.

Huizinga, ao pensar sobre a natureza do jogo, expõe a limitação no tempo e principalmente no espaço dessa prática: “Todo jogo se processa e existe no interior de um campo previamente delimitado [...]. A arena, a mesa de jogo, o círculo mágico, o templo, o palco, a tela, o campo de tênis, o tribunal etc., têm todos a forma e a função de terrenos de jogo” (2010, p. 13). Tanto em *Histórias falsas* como na série “O bairro” as delimitações tornam-se claras: no primeiro, o campo filosófico, no segundo, o campo intelectual, pois nenhum dos moradores do bairro é, por exemplo, um esportista ou político. Assim “O bairro” funcionaria como uma espécie de palco ou tabuleiro em que Tavares dispõe seus fantoches para realizar seus jogos de ventríloquo, brincando duplamente: com a história da literatura e o nome de autor e com a crença do leitor. Tavares empresta sua voz a títeres que emulam personagens da história da literatura e da filosofia, criando uma ilusão de verdade — elemento típico do jogo e de suas formas.

Outro fator que liga as produções de Tavares ao jogo, em especial a série “O bairro”, é a presença do lúdico, aqui entendido como não seriedade, ilusão e dissimulação:

Embora *ludere* possa ser usado para designar os saltos dos peixes, o esvoaçar dos pássaros e o borbulhar das águas, sua etimologia não parece residir na esfera do movimento rápido, e sim na da não-seriedade, e particularmente na da “ilusão” e da “simulação”. (HUIZINGA, 2010, p. 41).

Na trajetória inicial de Tavares, a série “O bairro” aparecia como um contraponto à tristeza e desolação dos “livros negros” que compunham a tetralogia “O reino”. Segundo o próprio Tavares: “O escritor tem várias funções, mas duas delas, parece-me, são o encantar e o desencantar. ‘O Senhor Valéry’ e ‘O Senhor Henri’ pertencem à possibilidade de encantamento. São pequenas histórias lúdicas, paradoxais, estranhas, filosóficas” (TAVARES *apud* ARAÚJO, 2005). Assim, se o espaço de “O reino” dizia respeito ao pessimismo e desencanto dos temas, oriundos da desilusão de um mundo sem utopias, “O bairro” oferecia a possibilidade de uma saída, de uma luz em meio à escuridão, como a buscada pelo senhor Juarroz: “O senhor Juarroz acreditava que era possível encontrar um ponto de intensa claridade no meio da noite mais escura” (TAVARES, 2004b, p. 53). Essa luz pode ser encontrada pelo riso, seja ele de zombaria,

carnavalizador ou do absurdo¹¹. Ariadne Wetmann já apontava a presença do riso no bairro de Tavares, nas suas mais diversas manifestações:

Em *O Senhor Kraus*, a obra mais significativa para o nível fundamental da comichidade, o riso de zombaria, vimos como o escopo do alvo de ridicularização se alarga e se difunde, não poupando o leitor ou fornecendo uma resposta fácil para as falhas dos políticos. (WETMANN, 2009, p. 94)

Se o elemento lúdico e o riso podem facilmente ser associados ao universo infantil, esse caráter é também reafirmado pela presença dos desenhos sempre presentes de Rachel Caiano, os quais, longe de atuarem como mera ilustração do texto, funcionam como suplemento ao que vai escrito, atuando na construção de sentidos. Maria Madalena Silva salienta o caráter atípico de ilustrações na literatura para adultos e aponta que isso “constitui outra das formas de ‘extravagância’ adoptadas pelo autor e testemunha, em última análise, uma ‘importação’ da literatura destinada aos mais jovens” (2012, p. 232). Essa aproximação é ainda mais reforçada pelo estilo de Rachel Caiano, “cujo traço reproduz o carácter rudimentar e ingénuo da representação em fases da existência humana ainda não intelectualmente formatadas por um saber artificialmente construído” (SILVA, 2012, p. 232). Em *O senhor Valéry*, a relativa autonomia das 25 histórias que compõem o livro “permitiu a Gonçalo M. Tavares, ainda com a preciosa colaboração de Rachel Caiano, publicar como obras singulares ‘Os amigos’, ‘Os dois lados’, ‘Os sapatos’ e ‘A casa de férias’, redireccionadas para o público infantil” (SILVA 2012, p. 230).

Além disso, um jogo normalmente se norteia por regras, decididas previamente, sob pena de criar um mal-estar entre os participantes do evento. Não é o que acontece, entretanto, com uma obra em progresso como “O bairro”. O próprio Tavares reconhece que o bairro mudou em relação aos primeiros livros. Em matéria jornalística de 2005, assim era apresentado esse “espaço utópico”:

Trata-se do local onde vivem o senhor Valéry e o senhor Henri. No entanto, eles nunca se encontram. Não há cruzamento entre as histórias, e os desencontros com a realidade prática são frequentes. O espaço não é identificável na geografia física ou política. É um não-lugar, onde os caminhos são as questões colocadas por esses personagens, cada qual protagonizando com seu estilo peculiar. (ARAÚJO, 2005, internet)

Esse isolamento a que se refere a matéria não mais aparece em obras subsequentes, como *O senhor Calvino*, em que já há cruzamentos e intercâmbios entre os moradores:

¹¹ Ainda que versem sobre temas políticos e contenham uma contundência em muitas de suas narrativas, *O senhor Brecht* e *O senhor Kraus* também trazem o riso, ainda que amargo, como elemento estruturador.

A certa altura, percebi que o Bairro é uma espécie de utopia, de espaço utópico. E isso foi algo que não percebi no início, mas que, para mim, agora está claro. A ideia de um Bairro sem espaço em que se cruzam, por exemplo, o Sr. Balzac com o Sr. Duchamp, pessoas que no tempo não poderiam cruzar, que nunca viveram num mesmo espaço. Eu fiz um Bairro completo, um desenho que tem já uma série de senhores, que ainda não saíram e que eu ainda não escrevi. É um projeto quase interminável. Mas aquilo lá é um bocado o projeto que eu gostaria de fazer. São cerca de 40 senhores, desde artistas, arquitetos, escritores. Os nomes dos senhores do Bairro são homenagens. É dar o nome de um escritor ou de um artista a um personagem de ficção. Eu costumo dar o exemplo de que é como dar o nome de um escritor a uma rua. Quando damos o nome de um escritor a uma rua, em primeiro lugar, não se espera que a rua se pareça com o escritor. Agora, quando se dá aquele nome precisamente a uma rua, não se dá por acaso. Dá-se, por exemplo, porque o escritor viveu lá ou porque tinha lá o seu escritório. E é um pouco essa a relação com o personagem de ficção, ou seja, não é aleatório. Mas o que é importante é que são personagens de ficção, não me interessa nada a biografia do escritor, é puramente ficcional. Portanto, o que os personagens fazem é mandatário meu. Mas eu gosto dessa mistura. Há sempre um ponto de ligação. Eu acho que também o que dá unidade ao Bairro tem a ver com o caráter lúdico dos personagens. Os personagens que estão no Bairro não são necessariamente meus personagens favoritos, não tem nada a ver com isso. Por exemplo, eu gosto de Thomas Mann, mas não o vejo como um senhor do Bairro. Tenho que sentir que pode haver um personagem com aquele nome. (TAVARES, 2009, internet)

“O bairro” constrói, por assim dizer, suas regras em simultâneo à sua feitura, como se se tratasse de uma negociação de fato existente entre seus moradores, na qual muitos sentidos são dados quando do contato direto entre seus integrantes. É o que se vê, por exemplo, na narrativa “O jogo”, em que o senhor Calvino e o senhor Duchamp discutem as regras de um jogo após o seu final, em atitude que se aproxima da de Tavares, que também inventa suas regras à medida que vai jogando, inviabilizando qualquer noção de contrato inicial prévio e imutável entre ele e seus leitores. As práticas são fluidas:

Como não haviam definido as regras, a coisa não estava clara:
 — Precisamos de definir as regras para saber quem ganhou, se eu, se o senhor...
 — disse o senhor Duchamp a Calvino, recolhidas que estavam já todas as peças e o jogo concluído.
 — Mas agora, depois de termos jogado?
 — Têm de existir regras... — insistiu o senhor Duchamp — para sabermos quem venceu. (TAVARES, 2005d, p. 33)

Mas se no jogo entre esses senhores se busca um vencedor, o mesmo não se dá no campo do literário, em que — julgo — todos saem vencedores. Lembremos ainda que o jogo não é um conceito estranho ao próprio Calvino — o Italo agora —, e suas incursões no grupo Oulipo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), caracterizado pelos jogos literários entre seus participantes e do qual também fez parte Marcel Duchamp, o que já lança luz sobre a negociação estabelecida entre ambos. É nesse sentido que Maria Elisa Moreira expõe que a obra de Tavares se aproxima de um ensaio ficcional, na medida em que incorpora vestígios dos autores citados, constituindo-

se como “texto fronteiroço, de uma ficção que incorpora a própria escrita e questões que importavam ao pensamento de Italo Calvino, de um texto que persegue a obra do escritor italiano e faz com que ele atravesse esse território que é a escrita de Tavares” (2016, p. 83).

Para Telma Maciel da Silva, essa recriação ficcional constitui a virtude de muitas obras de Tavares, que é permitir descobertas, salientando o papel que o leitor e a leitura têm nessa produção.

O autor nos convida para um jogo: percorrer os labirintos da sua, mas também um pouco nossa, *Biblioteca* ou andar a esmo pelas ruas deste bairro “ideal”. Neste jogo de espelhos, não só as personagens e seus autores são recriados, mas também a figura do leitor, o que talvez seja uma das contribuições mais importantes da obra de Gonçalo Tavares. (SILVA, 2011, p. 16)

Esse caminho labiríntico pela biblioteca, que permite descobertas e encontros, reitera uma prática do senhor Calvino, máscara última de outro senhor, o Tavares. Perder-se não é prática negativa, mas possibilidade vista com simpatia:

Não se sentia culpado; de forma alguma: *fazer com que as pessoas se perdessem no bairro era um acto de generosa simpatia*. Como alguém que tem prazer em mostrar um filme ou um livro de quem gostou, também Calvino sabia que se as pessoas fossem directamente, sem qualquer desvio, para o seu destino, nunca teriam oportunidade de ver e conhecer cantinhos que só os homens muito perdidos descobrem. (TAVARES, 2005d, p. 62, grifo nosso)

Nesse sentido, o trabalho biográfico presente em séries como “O bairro” ou em *Biblioteca* afasta-se da missão do sábio-erudito-pesquisador-biógrafo, que vai direto às questões-chave da vida de um autor, narrando e expondo os principais aspectos biográficos. Tavares é um experimentador de novas formas e um viajante que incorpora a “errância” como práxis. Essa reflexão ecoa as investigações do senhor Swedenborg quanto ao “Desejo”. Ao refletir sobre ele, esse senhor percebe que a vida é um constante abrir e fechar de desejos. Quanto mais desejos fechamos, mais geométrica vai ficando a existência, como um mapa que se constrói à medida que se caminha:

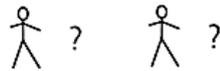
14. A vida é: contínua abertura e fechamento de desejos



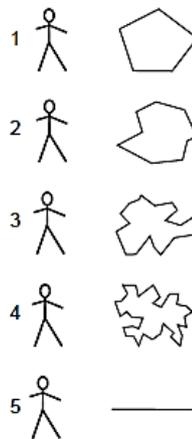
(TAVARES, 2011, p. 20)

Após essa reflexão, o senhor Swedenborg propõe uma nova investigação: “Como fazer biografias?”. Essa pergunta funciona melhor se lida em conexão com a investigação anterior de abertura e fechamento de desejos. Na reflexão do senhor Swedenborg, a noção de desvio parece guiar a lógica de execução das biografias. Para o sábio, a biografia é linear, pois fruto de poucos desejos, uma vez que, sendo conhecedor da meta que deseja alcançar, mantém-se firme e direto em suas decisões. Como consequência, isso lhe traz um empobrecimento de experiências. Sua biografia, ainda que remeta a uma objetividade, deixa entrever também uma falta, uma carência que a linha reta expressa. Já o viajante é aquele que se aproxima da noção poética proposta por Tavares para sua escrita, aquele que age pela errância, que caminha sem metas porque perdeu o mapa:

1. Como fazer biografias?



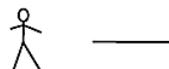
2. Contar número de desejos fechados



3. A biografia do viajante, do experimentador



4. E a biografia do sábio



Dotado de desejos constantemente fechados e reabertos, o viajante amplia sua experiência, experimentando o impensável. Como o senhor Calvino sugeria, só assim se pode descobrir algo novo, pela exposição ao inesperado. A noção de como escrever biografias, portanto, não se revela próxima da referencialidade, mas do literário, pela possibilidade de construir sentidos e descobertas que enriquecem a trajetória do leitor.

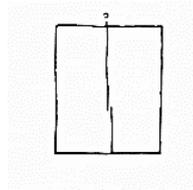
O jogo ainda pode ser visto na brincadeira intertextual de Tavares, cujos livros evocam outras livros e/ou autores. Telma M. da Silva vê nisso a existência de um “jogo” com os leitores, que seriam levados a perseguir marcas arqueológicas desses nomes e dessas narrativas, atividade responsável por fornecer algumas chaves interpretativas. Uma espécie de jogo de caça:

nesta busca por “sinais” deixados pelos “escritores clássicos”, Gonçalo Tavares acaba por criar *um jogo* para os leitores, uma vez que para entender seus textos, é preciso lê-los em relação aos autores aos quais eles se filiam. As narrativas, portanto, só alcançarão um sentido pleno quando lidas em profundidade, como em um efeito cascata, chamado por André Gide de *mise en abîme*, em que uma narrativa surge dentro da outra, sinalizando sempre para a presença de um plurilinguismo, a que Bakhtin chamou de dialogismo. (SILVA, 2011, p. 7, grifo nosso).

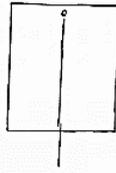
O já aqui citado texto sobre o *Archaeopteryx*, de *O senhor Calvino*, valida a declaração de Silva no que diz respeito aos “ecos” de filiação de Tavares. Em uma leitura intertextual em relação à obra do autor de *As cidades invisíveis*, Alessandro Atanes declara ser essa referência ao *Archaeopteryx*

Certamente uma homenagem ao escritor [Calvino], a história cita abertamente o conto *A origem das aves*, de $T=0$, cuja abertura segue as regras dos contos cosmi-cômicos: um enunciado científico ou a descrição de um método de pesquisa, que, em seguida, são desenvolvidos ao longo do enredo. (ATANES, 2007, internet)

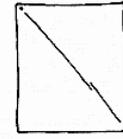
Entretanto, Tavares vai além: se parte de sua obra — em especial a série “O bairro” e *Biblioteca* — é compreensível a partir da leitura associada à dos autores que dão nome a seus “senhores” ou verbetes, em uma espécie de homenagem, o jogo pode ser ampliado não apenas na busca das referências, mas na quebra constante de expectativas. Se buscar o elo entre as narrativas e seus “senhores” é uma chave de interpretação produtiva e esclarecedora, ela é também infinita e desesperadora, pois torna imprescindível a leitura dos nomes paternos que lhes deram origem. Como ensina o senhor Calvino (Figura 2), que, ao se deparar com uma cama pequena, em que inevitavelmente teria de ficar com os pés ou com a cabeça do lado de fora, “dormia sempre na diagonal” (TAVARES, 2005d, p. 24), a obra de Tavares também pode ser lida na diagonal, percorrendo-se sempre o menor caminho, qual seja o da decifração do próprio estilo do autor, ali encarnado através da máscara dos nomes próprios que saqueia.



A cabeça do lado de fora



As pernas do lado de fora



A solução em diagonal

Figura 2: A solução em diagonal.

Fonte: TAVARES, G. M., 2005d, p. 23 e 24.

O convite ao leitor para que efetue a leitura de outros textos em busca de rastros ou traços como uma espécie de “cão de caça” (LEJEUNE, 2014) que visa descobrir sentidos em abismo é válido e oferece muitas possibilidades de leitura, mas a produção de Tavares não deve se esgotar nisso: como um parricida, seus livros são recriações autorais imersas em um jogo maior, qual seja o de deslocar o centro representado pelo nome autoral, suplementando-o através de sua própria narrativa que também não se quer definitiva, mas que brinca com a disseminação de sentidos, contemplando “a afirmação alegre do jogo do mundo e da inocência do devir, a afirmação de um mundo de signos sem erro, sem verdade, sem origem, oferecido a uma interpretação ativa” (DERRIDA, 1995, p. 148). Como ensina Barthes: “buscar as ‘fontes’, as ‘influências’ de uma obra é satisfazer ao mito da filiação: as citações de que é feito um texto são anônimas, irreconhecíveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas.” (BARTHES, 2004a, p. 71).

Os significantes usados por Tavares — encarnados em um nome de autor — não devem ser tomados como verdades apriorísticas, mas como um depois, como uma construção que gera sempre novas possibilidades de leitura, que se somam, se apagam e se interpenetram, sem um fechamento, totalmente descentrado da verdade de um autor. Para isso o jogo — aqui compreendido na acepção derridiana, sendo “a possibilidade de destruição de um significado transcendental” (SANTIAGO, 1976, p. 53) — é a estratégia escolhida, criando um esvaziamento do significado atrelado a um significante como o nome de autor ou referências históricas.

Essa definição de jogo aqui desenvolvida será agora observada de perto nos três próximos capítulos, em que se propõe uma análise das transgressões que Tavares empreende ao cânone (auto)biográfico, seja pelo uso da autoficção e pela construção de uma imagem autoral pública nos poemas das seções “Autobiografia” e, de forma mais distante, em “Observações”; seja pela vinculação à tradição do apócrifo, iniciada por Marcel Schwob e reiterada por Jorge Luis Borges; seja ainda pela incorporação do intertexto biográfico ficcional, em textos ensaístico-ficcionais como os de *Biblioteca* e da série “O bairro”.

2 Autobiografia em *I*: o senhor Tavares

2.1 “O menino é o pai do homem”

Ao longo de sua obra, Tavares diz pouco sobre si. Em entrevista ao programa “Livraria ideal”, do canal português TVI, afirma ele prezar tanto o autobiográfico que resolveu deixá-lo de lado¹². Raros são, portanto, os momentos em seus trabalhos em que há menções diretas à própria vida, seja através de locais ou atividades facilmente identificáveis em sua trajetória, seja através de dados pessoais. Apenas no livro de poemas *I* é que talvez se possam perceber referências mais claras ao universo particular do autor. A despeito do nome unificador, *I* aparece como uma coletânea de oito pequenos livros de poesia de Tavares em diversos estilos — *Observações*, *Livro dos ossos*, *Atenas e a metafísica*, *Frio no Alaska*, *Homenagem*, *Explicações científicas e outros poemas*, *Autobiografia* e *Livro das investigações claras* —, não necessariamente inéditos. Conforme nota explicativa da editora:

“Alguns poemas de *Observações* foram publicados em antologias de poesia na Holanda [...] e na Bélgica [...] e ainda em revistas inglesas [...]. Os poemas de *Autobiografia* foram publicados no *Jornal de Letras* e os de *Homenagem* na crônica — *A bicicleta* — de *A Capital* e, depois, na *Storm Magazine*.” (TAVARES, 2005a, p. 7).

Fazendo jus ao nome, *I* integra solitariamente a série “Poesia” dos cadernos de Gonçalo M. Tavares. Ainda que o autor pratique esse gênero em *Uma viagem à Índia*, esta obra foi classificada como pertencente à seção “epopeia”, o que revela, de antemão, possíveis trânsitos entre as coleções. Em *I*, em seção intitulada “Autobiografia”, dedicada sintomaticamente “aos meus pais”, doze poemas revelam a presença de um “eu”, que fala do seu processo formativo, de uma infância que deixou marcas em sua personalidade, expondo preferências e revelando subjetividades. Os poemas lembram-nos inicialmente o narrador de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, ao citar livremente Wordsworth: “Um poeta dizia que o menino é pai do homem. Se isto é verdade, vejamos alguns lineamentos do menino” (MACHADO DE ASSIS, 2008, p. 638). “Autobiografia” oferece, portanto, esse primeiro retrato do artista quando jovem:

a trégua

Havia uma desarrumação no cabelo, se tinha
Calções eles caíam; puxava-os para cima, não
Me penteava.
Se alguma trégua fiz com a infância foi esta:

¹² In: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBu8ZfnzLtl>>, acesso em 18 jan. 2017.

Ainda não uso pente, os calções são calças,
mas continuam a cair. Por delicadeza
puxo-as para cima.

(TAVARES, 2005a, p. 158).

No poema, o comportamento infantil desajeitado ecoa no homem maduro através de uma continuidade na inadequação a padrões: os cabelos permanecem despenteados, as calças caem. Essa espécie de criança *gauche* — para nos valermos aqui da acepção drummondiana do indivíduo desajustado — perdura no homem adulto, que continua avesso ao pente e ainda puxa para cima calças e calções. A diferença, porém, reside na trégua dada a esse dilema pessoal: a desistência de uma luta contra si e a aceitação de um modo de ser, caracterizado por certa timidez e reclusão. Affonso Romano de Sant’Anna, ao estudar a tradição do tipo *gauche*, vê nesse personagem o protótipo do anti-herói moderno, alguém que “explica a sociedade contemporânea, como o herói clássico explicava o mundo antigo” (1992, p. 29). Ao passo que o herói clássico encarnava em si os valores tradicionais do Estado e da religião, o *gauche* “é descenrado, um *excêntrico*” (1992, p. 29, grifos no original), que revela um “contínuo desajustamento entre a sua realidade e a realidade exterior” (1992, p. 38), uma espécie de *displaced person*. Essa personalidade deslocada interessa menos como mero traço da personalidade do autor na medida em que também ilustra um modo de ser literário, caracterizado pela diferença e transgressão ao cânone. No poema “os aviões”, esse comportamento excêntrico permanece na rejeição às práticas de uma coletividade encarnada nos “companheiros de jogo”:

Lembro-me: não gostava de aviões.
Companheiros de jogo levantavam dedo e cabeça
Em direcção às bem organizadas nuvens de passageiros
E eu permanecia de rosto baixo como excluído
De uma brincadeira de que desconhecia o alfabeto.
Nunca me diverti com o excesso, ainda hoje
Tenho vergonha de certos ruídos,
Dizem-me que baixo muito a cabeça;
Como uma vaca que olha para a erva. E é verdade.
Por vezes tenho vergonha de ver, muitas vezes vergonha
De ser visto.

(TAVARES, 2005a, p. 159)

Se em “a trégua” a herança recebida da infância se situava mais no plano físico-morfológico, através de cabelos despenteados e de calças que caem, em “os aviões”, a questão se amplia para o plano psíquico, com a construção de um retrato existencial caracterizado pelo comportamento retraído e envergonhado (mais uma vez ecoando o *gauche* drummondiano, que

conserva “este orgulho, esta cabeça baixa¹³”). O eu lírico nota sua exclusão do grupo dos “companheiros de jogo”, que gostavam de ver aviões e olha em sentido contrário, como em busca de si e das pessoas, de algo menor, mais discreto, que os outros são incapazes de ver. Em entrevista, Tavares fala dessa sua preferência pelo olhar rasteiro, para baixo, ratificando seu modo de ser infantil exposto no poema. Só que agora substitui os rejeitados aviões por edifícios modernos e os companheiros de brincadeiras por um grupo de arquitetos:

Eu fiz uma viagem com arquitetos portugueses a Berlim, com grandes arquitetos, com Siza Vieira, com Carrilho da Graça, e estávamos todos a caminhar — eu era o único escritor e todos arquitetos — e foi muito interessante porque naturalmente em Berlim, eles estavam sempre a olhar para cima, para os edifícios, e eu estava sempre a olhar para as pessoas. E à certa altura nós brincávamos e eles perguntavam “então tu não viste aquele edifício?” e eu dizia “não!”. E depois eu respondia “Então tu não viste aquela pessoa que passou?” e eles diziam “não!”. Claro que esta é uma caricatura, é uma simplificação de uma certa maneira. Eles olhavam para cima e eu estava sempre a olhar para as pessoas. Para mim, os edifícios não me interessam nada.

(TAVARES, entrevista ao programa “Sempre um papo”, internet)

Ainda como construção de um percurso temporal em que passado e presente se comunicam — pela permanência ou pela ruptura —, o eu lírico de “o sol” revela o desencanto que marca o presente, em oposição à aparente tranquilidade que a infância parecia conter. A imagem do sol associada à infância, em contraste com a vida adulta, na qual esse astro foi perdendo a sua influência devido ao tédio ou à distração, remete à simbologia de um tempo anterior às trevas e à maturidade, quando as coisas eram simples, funcionais e intuitivas. Nesse tempo, a pequenez física da infância recebia — de forma natural, “como o ponto final recebe uma frase” — a intensidade grandiosa do sol, identificado intimamente como “um companheiro mais alto”. É esse um tempo paradisíaco, anterior ao caos, em que o elemento lúdico ganha corpo em campos de futebol e brincadeiras:

Na infância o sol era um companheiro mais alto,
Que aparecera primeiro no campo de futebol, e aí, parado,
Guardava as costas da baliza e a erva que se tornava
quente.

Como se o sol fosse de facto um instrumento de cozinha,
Aperfeiçoado, antigo, mas instrumento, matéria
Que os meninos agarravam com os dedos e cuja
Intensidade podiam por vontade própria regular.
Por exemplo: quando a luz era excessiva
Os dedos protegiam os olhos. Outras vezes
O corpo parecia a conclusão
Natural, instintiva, do calor que vinha de cima:

¹³ Em “Confidência do Itabirano”, o eu lírico drummondiano declara: “De Itabira trouxe prendas diversas que ora te ofereço: / este São Benedito do velho santeiro Alfredo Duval; / esta pedra de ferro, futuro aço do Brasil; / este couro de anta, estendido no sofá da sala de visitas; / este orgulho, esta cabeça baixa...” (ANDRADE, C. D., 2012. p. 207)

Recebíamos o sol como o ponto final recebe
 uma frase. Fazia mais sol quando eu tinha seis anos
 (quem o fazia?) ou com o tempo e o tédio
 Me fui distraíndo?

(TAVARES, 2005a, p. 157)

O poema marca uma primeira ruptura temporal: se em “a trégua” e “os aviões”, as marcas do menino ainda se fazem presentes no adulto, em “o sol” há um corte entre essas duas fases da vida, com o desaparecimento de antigos comportamentos, em um mundo agora de tédio e distrações. Em “os grupos”, a dissensão continua, agora com o percurso temporal ampliado para a adolescência. O poema trabalha uma dualidade, um antes e um depois, caracterizados pelo prazer de estar em aglomerações humanas quando jovem, algo que vai desaparecendo no adulto. Se antes a alegria parecia possível ao sujeito poético apenas em grupo, agora o indivíduo maduro preza pelo número reduzido de convivas. Se a trajetória do *gauche* drummondiano aponta para o encontro com a coletividade na madureza, em obras como *Sentimento do mundo* e *A rosa do povo*, o sujeito poético de “os grupos” foge do plural, isolando-se cada vez mais. O coletivo aparece a ele como uma ameaça, um convite para dizer mais do que deseja:

Mas é estranho isto, e receio o que a vida vai
 Fazendo de mim sem a minha autorização.
 Com 18 anos adorava mesas grandes, divertia-me,
 Via no grupo movimentos e excitações a que
 Não chegava sozinho. Como se a alegria entre
 Vinte pessoas fosse uma língua que um ser vivo
 Isolado não conseguisse formular.
 Não morrerei ignorando essa língua, mas agora
 Fujo dela: cinco pessoas numa mesa assustam-me
 Como um assalto: dá-me!, sinto que me dizem,
 E a expectativa dos outros em relação à minha frase,
 Ao meu silêncio ou à minha imobilidade,
 Encosta o seu frio à minha camisa,
 Como o punhal discreto de um bom assaltante.
 Não gosto de grupos, de aglomerações intermédias
 Entre a amizade e o exército. A amizade faz-se de um
 Para um, por vezes de dois para um; em matéria de sinceridade
 O número quatro assusta-me.

(TAVARES, 2005a, p. 160)

A leitura em conjunto desses textos funciona como a leitura de capítulos de uma vida, em que vão sendo conhecidos traços de uma personalidade tanto no plano físico quanto no existencial: pouco gregário, despenteado, envergonhado. Em resumo: um excêntrico, entendido na etimologia da palavra como aquele que está fora do centro, aquele que tem “pegadas estranhas”:

*Pegadas estranhas. É necessário investigar os pés desse homem.
 Ou então: voltar ainda atrás. Investigar, desde o início, a vida de*

*um homem que deixa atrás de si vestígios assim, tão exatamente definidos.
Uma personagem. O homem que deixa atrás de si quadrados.*



(TAVARES, 2013, p. 40)

Esse homem de “pegadas estranhas”, que pode ser visto como um personagem com caracteres bem definidos, remete à construção de uma individualidade que muito interessa como procedimento presente no discurso autobiográfico de Tavares, criando um sujeito poético que tem na disciplina sua “força”: “E o que aprecio mais no meu percurso é mesmo este período; foi necessário (sic) muita disciplina, autodomínio. Às vezes pergunto-me como fui capaz de seguir essa disciplina. Agora é bem mais difícil.” (TAVARES, 2007, internet). Essa ideia é desenvolvida de forma semelhante no poema “a força”:

Nunca vi anjos nem aprendi orações
Como aprendi versos, mas desde cedo uma
Certa conspiração calma recolhida na parte
De trás da existência me foi dando
Conselhos, monocórdicos, pontuais;
Uma força constante que
Afastada dos dias e do seu ruído próprio
Me acompanhou. Nada de religioso, nenhum Deus,
Nenhum temor, nenhuma adoração,
Chamemos à coisa: disciplina. E assim está bem.
O mundo avança e acontecem coisas,
E o meu corpo recolhe-se e faz o que tem a fazer.
(TAVARES, 2005a, p. 155)

Retomando mais uma vez o protótipo do *gauche*, que não mais encarna a voz da divindade e que recolhe ensinamentos “na parte de trás da existência”, ou seja, longe da agitação do mundo e de seus rumores, a voz poética afirma a disciplina como aquilo que lhe permite fazer o que tem que ser feito, sem reverências ou medos, mas com a calma necessária. Em “perguntas, respostas” — título que remete a um procedimento muito comum em entrevistas quando se busca construir uma imagem biográfica —, a presença de uma personalidade disciplinada reaparece, vista como aquilo que permite ao sujeito poético fixar as coisas, tendo uma espécie de domínio sobre o mundo:

Conheço pouco o mundo, os meus pais sempre
 Perceberam o aborrecimento profundo que
 Qualquer viagem me trazia. Fui absolutamente físico,
 Lutava, era empurrado, empurrava, caía,
 Na mesma tarde apanhava sol calmo e um murro forte.
 Mas agora não. Por mim, a partir de hoje,
 Fixava os acontecimentos
 Dos dias a uma parede, com um material qualquer —
 Não há cola assim tão forte, eu sei, nem os agrafos
 São ferramenta com força para agarrar o que acontece,
 Mas um certo recato sim, uma certa constância de hábitos,
 Uma disciplina inútil, estúpida, egoísta, sim, certamente
 Isso tudo, mas a disciplina, o saber qual é o nosso
 Passo, quais os sítios onde preferimos perder-nos, isso sim
 Permite tornar os acontecimentos paisagem
 E a nossa cabeça, protagonista.
 E o mundo?, dirão. Sim, é verdade, a certas perguntas
 Não sei responder e certas respostas que dou
 Envergonham-me.

(TAVARES, 2005a, p. 164)

No texto, após uma infância “física”, em que as preocupações eram corpóreas — lutar, cair, empurrar e ser empurrado —, há o reconhecimento de que as coisas mudaram. Diante da impossibilidade de captar o imponderável da vida, o sujeito poético escolhe a rotina e a sua constância materializada em uma disciplina como forma de domesticar as coisas, deixando-as dóceis à “nossa cabeça”, agora protagonista dos eventos e não mais passiva diante dos fatos. Se isso não é garantia de plenitude existencial, pois ainda faltam respostas ou outras despertam vergonha, já auxiliam esse sujeito no controle mínimo de seu mundo.

2.2 Transgressões

Se, à primeira vista, os textos de “Autobiografia” fornecem pistas de uma vida, de uma história pessoal e formativa, em muito coerente com a etiqueta autobiográfica escolhida, Tavares também lança a dúvida sobre a veracidade do que ali vai escrito, já que declara nessa mesma seção que sua escrita sabota frases, tirando-lhes a seriedade. É o que aparece no metapoema “palavras, actos”, fornecedor de uma chave interpretativa de alguns procedimentos de sua poética, em especial, a quebra da noção de verdade e a brincadeira com o sentido das palavras:

A ironia ensina a sabotar uma frase
 Como se faz a um motor de automóvel:
 Se retirares uma peça a máquina não anda, se mexeres
 No verbo ou numa letra do substantivo
 A frase trágica se torna divertida,
 E a divertida, trágica.
 Este quase instinto de rasteirar as frases protegeu-me,
 Desde novo, daquilo que ainda hoje receio: transformar
 A linguagem num Deus que salve, e cada frase num anjo
 Portador da verdade. Tirar seriedade ao acto da escrita

Aprendi-o na infância, tirar seriedade aos actos da vida
Comecei a aprender apenas depois de sair dela, e espero
Envelhecer aperfeiçoando esta desilusão.

(TAVARES, 2005a, p. 163)

No texto, a voz autobiográfica evidencia que suas palavras não se propõem a estabelecer uma verdade acerca do que quer que seja, mas sim que deseja “rasteirar as frases”, sabotando-as, criando “desilusões”, que seriam a sua ética existencial e a sua poética como escritor, aquilo que deseja envelhecer fazendo. Para isso, a ironia é a ferramenta usada para criar o desequilíbrio, sabotando as frases e atuando com função antitética ao subverter o sentido trágico em divertido e vice-versa. Sant’Anna, ao analisar a ironia em Drummond, expõe que é ela “instrumento de defesa e funciona como elemento reparador nas relações entre o indivíduo e o grupo social” (1992, p. 57), o que em muito se adequa ao percurso desse eu lírico desajustado e em conflito com a realidade. A ironia, para ele, é arma com a qual luta contra seu deslocamento ao tempo em que se insere no mundo considerado normal através da literatura.

É por meio da ironia, portanto, que ele promove um desmonte semântico das verdades de um mundo ao qual não se adequa. Segundo Lélia Duarte, “define-se a ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento da potencialidade de mentira implícita na linguagem” (1994, p. 55). É essa dualidade que abre as portas para o jogo em Tavares, em especial com a noção de história e de biografia. Essa brincadeira de mostrar e encobrir, de dar e tirar, constitui procedimento reiterado em sua obra, com a subversão de verdades. Lilian Jacoto, ao analisar *Histórias falsas* — tema do próximo capítulo — reconhece na ironia o elemento transgressor usado pelo autor para a construção de um falso senso comum. Para ela, Tavares “Inventa (habilmente) um saber universal e partilhado do qual o excluído é tão-somente o leitor. Para tanto, com o deliberado traço de uma caligrafia estranha, Gonçalo mergulha a pena na tinta escura e volátil da ironia” (JACOTO, no prelo, p. 1055). É esse procedimento irônico o responsável por criar um espaço de ambiguidades e falsas interpretações, uma poética do jogo, caracterizadora de algumas de suas produções e objeto deste presente estudo.

Franklin Dassie recupera a noção de ambiguidade que a literatura de Tavares comporta, mostrando como ela “figura um espaço da probabilidade e de incertezas”, em que a sabotagem é usada como técnica de escrita com a função de desestabilizar o cânone e rasurar a crença que se poderia ter no que diz respeito a aspectos autobiográficos: “uma autobiografia escrita a partir da errância e do intervalo problematizará uma noção, usual, de autobiografia, melhor dizendo, ela irá propor uma forma diferente de autobiografia, incorporando as ambiguidades e incertezas do percurso” (2011, p. 4). Assim, o jogo com a verdade das palavras instaura a desconfiança

sobre a exposição de uma subjetividade até então considerada — tendo em vista o pacto de leitura autobiográfico — sincera.

Em “as frases”, o sujeito poético expõe mais uma vez sua compreensão ambígua sobre a linguagem, em um trabalho ativo que busca desvendar sentidos encobertos do texto. Revelando ter herdado do pai essa capacidade de forma quase instintiva, desde menino sabe que não deve se acomodar diante das palavras:

Do meu pai recebi desde menino uma imprudente
 Forma de receber as frases que nos dizem: não esperar
 Por elas numa cadeira, mas saltar em redor, eis
 Um método que não era método porque era instinto:
 Ouvir a frase de todos os pontos de vista,
 Como se a linguagem depois de dita
 Fosse uma matéria que permanecesse no ar,
 E nós, animais representantes do diabo, à sua volta,
 Tornássemos visível o que ela queria esconder:
 A frase tentava exhibir o rosto bem maquilhado
 E nós apontávamos a sua roupa íntima,
 As borbulhas deselegantes, a sua fealdade e a sua falsidade.
 (TAVARES, 2005a, p. 162)

Essa instabilidade da linguagem permite afirmar que, em Tavares, a literatura aparece como errância, como possibilidade de explorar novos rumos, de ir à deriva, nisso residindo seu acerto. Em “o mapa”, essa noção — basilar na análise que aqui se empreende — é finalmente explicitada através da oposição entre a exatidão e o acerto da matemática, e a possibilidade de “errância” que a literatura oferece. Entre o acerto de uma e a ambiguidade de outra, o poeta faz suas escolhas:

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;
 Porque 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*, de caminhar
 Mais ou menos sem meta) optei instintivamente
 Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.
 (TAVARES, 2005a, p. 163)

A dualidade no errar, vista ao mesmo tempo como transgressão e acerto, como abertura a novos caminhos, aparece com frequência em outros momentos de Tavares. Em *Livro da dança*, vê-se: “Claro que podemos errar e não voltar atrás para corrigir o erro porque o erro não é o ERRO o erro só começa no corrigir, errar e avançar não é errar: é avançar; errar e corrigir não é corrigir: é errar.” (TAVARES, 2008a, p. 56). Em um texto mais uma vez fronteiro entre a poesia e a filosofia¹⁴, à maneira de uma sentença, de uma máxima, vê-se a inversão axiológica na noção de erro. Para Tavares, é na errância, no vagar que a linguagem e a literatura permitem que está a possibilidade de encontrar um novo sentido, um novo caminho, longe da exatidão matemática. Já na citação “ração diária de erro, distribuída em casa” (DRUMMOND *apud* TAVARES, 2013, p. 42), presente no *Atlas do Corpo e da Imaginação*, o erro também é visto como positivo, como um “erro inventor”. Paola Jacques, ao refletir sobre o esvaziamento da experiência no contexto urbano contemporâneo, onde as cidades oferecem um pensamento único e consensual, “promovido hoje por imagens midiáticas luminosas e espetaculares da cidade” (2014, p. 29), faz um “elogio aos errantes” e vê, nessa prática, um “instrumento da experiência de alteridade na cidade, ferramenta subjetiva e singular – o contrário de um método cartesiano” (idem, *ibidem*, p. 31), uma forma de fixar subjetividades. Essa errância física pode ser também transposta ao texto, através de uma escrita que rompe com métodos, fronteiras e pede um novo olhar do leitor:

Ler a escrita de Gonçalo M. Tavares sugere, ao mesmo tempo, tanto uma necessidade de deslocamento da perspectiva meramente literária, quanto uma tentativa de contato mais direto e mais aberto com algumas outras questões que atravessam os seus livros de uma maneira sistematicamente circular, como algumas coisas que vêm da filosofia e da dança, por exemplo. (STUDART, 2016, p. 77)

Ou seja, Tavares perde o mapa e com isso nos convida a acompanhar o seu movimento em busca de novas coordenadas. Essa escrita baseada na desconfiança na verdade das palavras, as quais devem ser constantemente desafiadas a revelar sentidos ocultos por baixo do brilho aparente, já torna ambíguo e complexo o espelhamento da questão autobiográfica. Além disso, essa “Autobiografia” em versos não se quer totalizante, reduzindo-se a poucos episódios de vida, que não guardam uma cronologia nítida ou mesmo uma causalidade entre eventos, oferecendo mais ao leitor uma poética literária e suas origens, com reflexões que beiram o aforismo.

¹⁴ Júlia Studart, em *O dançarino subtil*, já havia citado o caráter ensaístico dos fragmentos presentes em *Livro da Dança*: “dividido e numerado em 114 fragmentos, que também se aproxima muito do *ensaio*, como uma primeira hipótese, pensado como um método de escavação arqueológica do texto que se dá através de uma repetição incessante de uma ideia sobre o corpo. O livro mantém uma relação direta com questões da filosofia e com questões retiradas de um pensamento da dança e para a dança” (STUDART, 2016, p. 47). Salienta ainda que, na cartografia de Tavares, o livro aparece como integrante da seção “Investigações” e não “Poesia”.

Em “o perto, o longe”, o sujeito poético cria uma espécie de máxima que guarda uma experiência de vida de compreender a distância e a proximidade como forma de conhecimento e proteção. Esse pensamento ensina que devemos nos aproximar dos inimigos para melhor conhecê-los, ao tempo em que manter a distância pode preservar nossos sentimentos em relação aos seres conhecidos e amados:

Não há definições minuciosas, quando aproximamos
 O olhar daquilo que conhecemos surge o espanto,
 Por vezes assustamo-nos; é no pormenor
 Daquilo que é familiar que surge o perigo, e um certo
 Desencanto. Por vezes é
 Melhor não olharmos tempo de mais para o que
 Amamos, alguém disse.
 Dá atenção ao inimigo para o conseguires
 Amar, não analyses o que amas para que nenhum erro
 Se infiltre no encanto. Se fiz isto, se o faço?
 (TAVARES, 2005a, p. 156)

Apenas no último verso a voz poética aparece, ainda assim para pouco dizer sobre a práxis proposta, deixando a dúvida para o leitor. Esse afastamento do caráter monumental da narrativa biográfica canônica, revelando fragmentos de um sujeito como fotografias existenciais, vai na direção da noção barthesiana minimalista de “biografema”: “Se fosse escritor, e morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’” (BARTHES, 2005, p. 14). Essa “autobiografia não linear, feita de informações parciais e dispersas, que foge aos cânones habituais do gênero” (DOSSE, 2009, p. 307) fornece, assim, silêncios e lacunas sobre a formação desse sujeito poético, clarões sobre sua história de vida, revelando apenas o que lhe interessa na construção de uma imagem pública autoral.

Essa escrita lacunar e da incerteza, instaurada pelo jogo das palavras, é amplificada ainda pelo gênero textual escolhido. Dono, como já se expôs, de uma escrita poligráfica, nos mais variados estilos e gêneros, o que levaria Tavares a escolher a poesia — forma, aliás, que não é a mais presente em seus escritos — como modalidade autobiográfica? Seguindo-se a taxionomia proposta por Lejeune em “O pacto autobiográfico”, os poemas de Tavares representariam de imediato um afastamento do conceito de autobiografia, pois esta seria uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (2014, p. 16). Como se percebe facilmente, o preenchimento total dessas categorias não se verifica. A ausência imediata da condição “em prosa” inviabiliza a vinculação direta ao gênero, aproximando tais textos do “poema autobiográfico”, modalidade fronteira à autobiografia, mas não idêntica a ela.

Além do mais, ainda que se veja uma retrospectiva de vida, é possível se falar em uma “história individual” com tantas lacunas existentes?

Lejeune volta à questão da autobiografia em versos em “O pacto autobiográfico (bis)” e “Autobiografia e Poesia”, flexibilizando a questão e reconhecendo a possibilidade de ocorrência dessa modalidade, ainda que as escritas em prosa correspondam a 99% dos casos e as em versos possam ser “contadas nos dedos” (2014, p. 72). Nesse caso, a autobiografia em versos ocorre através do “emprego de um ‘eu’ claramente autobiográfico, garantido pelo nome próprio do autor, em lugar do ‘eu’ lírico tradicional” (2014, p. 75). E aqui se instala mais um problema na aceitação da “Autobiografia” de Tavares. A análise dos poemas constituintes dessa seção revela a ausência de menção direta ao nome do autor, impedindo assim, segundo os critérios de Lejeune, sua inclusão na categoria autobiografia, por trazerem um eu lírico tradicionalmente não nomeado, expresso em uma primeira pessoa gramatical.

À primeira vista, a decisão de uma autobiografia em versos poderia parecer acertada, pois a presença da forma lírica resulta em uma ilusão referencial entre o sujeito empírico do autor e o sujeito da enunciação, bastante produtiva na criação de um efeito autobiográfico. Dominique Combe, em “A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia”, analisa a questão: “Pode-se então perguntar por que então, no caso da poesia lírica, o leitor continua, ainda nos dias de hoje, espontaneamente identificando o sujeito da enunciação ao poeta como pessoa” (2010, p. 122). Retomando a fusão entre eu lírico e sujeito empírico, fruto do Romantismo, que “pressupõe a transparência do sujeito, o que permite ao exegeta ler o poema como a ‘expressão’ (*Ausdruck*) do ‘eu’ criador” (2010, p. 115), Combe mostra a superação dessa visão no final do século XIX francês, a partir de Baudelaire e Rimbaud, confirmando os ensinamentos de Friedrich sobre o lirismo moderno: “Com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores”. (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37).

A questão entre lirismo e autobiografia é, portanto, complexa, principalmente quando se leva em consideração o estatuto do eu lírico moderno e sua não confusão com a figura empírica do autor, uma vez que a construção da voz poética lírica se vale de estratégias retóricas e estéticas, podendo representar paradoxalmente uma voz coletiva arquetípica ou uma expressão individual construída que emulam um “efeito autobiográfico”:

[...] La emergencia del yo lírico encierra demasiadas trampas retóricas y prosódicas, obedece a demasiadas impregnaciones arquetípicas colectivas, como para acudir

a él desde una simple concepción de la literatura como práctica ontoepistemológica significante. Ello no deja de ser paradójico.

Por un lado, la práctica analítica apoyada en la historia nos muestra hasta qué punto puede ser «falsa», hablando desde la perspectiva autobiográfica, la confesión romántica. Del mismo modo que existe un efecto realista que trasciende la materia realista, existe un efecto autobiográfico que es, evidentemente, un efecto del artificio lírico.¹⁵ (BIEZMA et al., 1994, p.18)

Combe analisa os impasses gerados por essa dicotomia, mostrando os excessos de uma teorização que aponte o domínio do eu lírico (o que afastaria qualquer projeto de eu autobiográfico em versos, unindo obras diversas debaixo do mesmo rótulo), ou que veja a identidade plena do sujeito empírico com o eu lírico (o que também traria excessos, como a presença da autobiografia em qualquer poema em 1ª pessoa). A esse impasse, sugere a noção de jogo como solução:

Mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia. (2010, p. 124)

Dessa maneira, os poemas de *I* podem ser lidos sob uma ótica pendular, aproximando-se daquilo que Antonio Candido afirma sobre a produção autobiográfica em Drummond, Murilo Mendes e Pedro Nava, pensando essas obras duplamente “como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura ‘de dupla entrada’, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa” (1989, p. 54). Nesse duplo caminho, o autobiográfico flerta com a ficção e o ficcional se nutre do autobiográfico, em um caminho indecidível que revela um pacto ambíguo de leitura, simultaneamente autobiográfico e ficcional, aproximando-se da noção de autoficção exposta por Manuel Alberca (2007), a qual aparece como estratégia produtiva na construção da imagem autoral de Tavares, em que uma mitologia poético-pessoal se delineia.

¹⁵ “O surgimento do eu lírico contém demasiadas armadilhas retóricas e prosódicas, obedece a muitas impregnações arquetípicas coletivas, para se chegar a ele a partir de uma simples concepção de literatura como uma prática ontoepistemológica significativa. Ele não deixa de ser paradoxal.

Por um lado, a prática analítica apoiada pela história nos mostra até que ponto ela pode ser ‘falsa’, falando da perspectiva autobiográfica, da confissão romântica. Da mesma forma que há um efeito realista que transcende a matéria realista, há um efeito autobiográfico que é, obviamente, um efeito do artificio lírico.” (tradução nossa)

2.3 Mitologias e autoficção: o senhor Tavares, um escritor de cafés

Se ao longo de sua obra Tavares diz pouco sobre si, o mesmo não pode ser dito de sua presença na mídia. Suas aparições em cursos, feiras, palestras, lançamentos de livros etc. são frequentes, ajudando a performar uma imagem autoral. Assim, nas constantes entrevistas que dá, Tavares reitera uma imagem que ajuda na construção de sua mitologia pessoal e literária: a de um homem tímido e disciplinado, que, ainda durante o anonimato literário, acordava cedo todos os dias durante anos, para escrever durante três ou quatro horas em cafés lisboetas¹⁶, a encher cadernos, depois submetidos a uma espécie de decantação de anos, em gavetas que simulam barris de carvalho, como um bom vinho do porto que espera a hora propícia de publicação. Em entrevista ao programa “Livraria ideal”, o entrevistador João Paulo Sacadura assim apresenta o escritor:

Gonçalo M. Tavares — fique desde já a saber que “M” é de Manuel — é um escritor português nascido por acaso em Luanda há 39 anos. Foi futebolista federado, formou-se em Educação Física, mas as Letras levaram a taça. Durante 12 anos escreveu todos os dias no silêncio do anonimato e, depois, em seis anos, publicou 23 livros entre ficção, poesia, teatro e ensaio, alguns deles envolvendo um ou mais destes gêneros. (SACADURA, internet)

O apresentador, assumindo a tarefa de esclarecer alguns mistérios sobre o senhor Tavares, filia-o rapidamente à literatura portuguesa com um “por acaso” que o exclui da literatura angolana com uma penada e elucida o significado do enigmático “M” com que o autor assina suas obras¹⁷. Além disso, cita seu passado de jogador de futebol bem como a formação em Educação Física, repetindo, por fim, a imagem do escritor anônimo e disciplinado que escreveu durante anos longe do olhar do público.

Nessas constantes aparições midiáticas, não é incomum Tavares se posicionar sobre a demora na publicação: “Publicar é algo secundário. O escritor tem que ler muito e escrever muito para só depois pensar em editar a obra. Críticas e prêmios não têm muita importância” (TAVARES, 2011, internet). Tal declaração gera obviamente um paradoxo, já que uma das coisas mais feitas por ele tem sido, de fato, publicar — mais de 40 livros em cerca de 15 anos —, ao que ele se defende

¹⁶ Tavares repete à exaustão em uma série de entrevistas seu modo de produção, que consistia em acordar cedo e dirigir-se a cafés, onde escrevia em meio a clientes e funcionários. Um exemplo dessa repetição é a entrevista ao programa “Sempre um papo”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=_78S6zCCqmU>, acesso em 25 jan. 2017.

¹⁷ No *site* da Faculdade de Motricidade Humana, o leitor pode ficar conhecendo todo o nome do docente Gonçalo M. Tavares: Gonçalo Manuel Albuquerque Tavares. Disponível em: <http://www.fmh.ulisboa.pt/pt/contactos/docentes/item/648-goncalo-manuel-albuquerque-tavares>>. Acesso em: 16 jul. 2017.

dizendo que estas são obras já escritas, mas que só agora vieram a público porque venceram o critério “tempo” na construção de sua forma final:

Sempre tive em mente que era preciso ler muito para me sentir preparado. Comecei na juventude, com obras clássicas. Entre os 20 e 30 anos, escrevi dezena de livros. Achava, e ainda acho, que eles precisam passar pela crítica do tempo para mostrarem seu valor. Eles têm que me vencer pelo cansaço para eu sentir que não há nada mais a ser retocado. (TAVARES, 2011, internet)

Essa maturação, a que o autor chama “iluminação”¹⁸, até hoje se processaria, o que justifica por si só o caráter prolífico de sua escrita. Se em um ano, saem dois, três livros de sua autoria, Tavares justifica que não são ideias do hoje, do agora, mas algo que finalmente encontrou seu estado final para publicação. Algo que finalmente se iluminou. O poema “esconderijo”, último texto da seção “Autobiografia”, resgata essa imagem de disciplina e contenção em busca do momento ideal de trazer algo à luz. Como o poeta de Bilac, que, “Longe do estéril turbilhão da rua, / Beneditino escreve! No aconchego / Do claustro, na paciência e no sossego, / Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua!” (BILAC, 1996, p. 268), o eu poético sabe que tem de esperar, que a literatura é produto de um trabalho constante de reelaboração:

Do teu esconderijo vê, e no teu esconderijo constrói,
sai dele apenas quando puderes dar algo aos outros.
Antes, é cedo demais, muito depois, é excessivo egoísmo.
Mas mesmo esta convicção não ajuda, não sei
Como viver, não sei o que é mais moral, mais ético,
Onde intervir, para onde olhar, ouvir o quê?
Há tantas coisas que falam ao mesmo tempo.
(TAVARES, 2005a, p. 166)

A ideia do esconderijo onde se situa o escritor anônimo não é estranha à seção “Observações”, também de *I*. Composto por 29 poemas, esse bloco, como o próprio nome já indica, é constituído por textos que revelam o olhar de um poeta ao seu entorno, em um resgate da tradição do *flâneur* frequentador de cafés, que tem Poe e Baudelaire como precursores, e que ecoa o início de carreira anônimo de Tavares. Em “Observações”, tal qual o narrador de Poe, em *O homem da multidão*, vemos um eu lírico que, da janela de um café, observa os transeuntes, no seu incessante movimento de ir e vir¹⁹, como no poema “O idiota”:

Os irmãos com saúde,
os meus pais vivos,

¹⁸ In: <<https://www.youtube.com/watch?v=559CNoUcI9M>>, acesso em 18 jan. 2017.

¹⁹ “Com um charuto na boca e um jornal nas mãos, eu tinha me divertido a maior parte da tarde, ora percorrendo anúncios, ora observando o grupo heterogêneo do salão, ora sondando a rua através dos vidros enfumaçados.” (POE, internet).

um pouco deprimidos, mas lúcidos e vivos.
 Uma mulher que me espera à porta, e sorri,
 um bebé com ano e meio, uma rapariga,
 vem aí outra;
 quando regresso a minha mulher recebe-me a sorrir
 com uma barriga grande.
 Um café, outro,
 o caderno preto à minha frente, o tempo,
 nada para fazer a não ser por dentro,
 os sentimentos tranquilos.
 [...]
 Os empregados de um lado para o outro,
 a atender à sede dos outros, aos caprichos.
 Ao meu lado direito um vidro: vejo os vivos
 em passo apressado
 a cumprimentarem-se;
 as acções urgentes, obrigatórias (as que eu esqueci).
 Que fazer?
 Como aproveitar o esconderijo?
 Esconde-te, que o exterior não te descubra: só sabe dar ordens.
 E como aproveita o homem escondido a dádiva do esconderijo?
 Escreve, o idiota.

(TAVARES, 2005a, p. 36)

No texto, o idiota é um homem que se permite o ócio e escreve. Tranquilo e esquecido das ações urgentes e obrigatórias da vida moderna, está ali em total disponibilidade para a poesia. Comporta-se como o autor benjaminiano que “coloca o pensamento sobre a mesa de mármore do café. [...] Em seguida desempacota gradualmente seu estojo: caneta-tinteiro, lápis, cachimbo. A multidão dos fregueses, ordenada anfiteatralmente, compõe seu público clínico” (BENJAMIN, 1987, p. 54). O idiota é aquele que não se rende à tirania do capital, que impõe a venda do tempo livre às engrenagens do trabalho (encarnado na máxima onipresente “tempo é dinheiro”), e ali permanece escondido, fora de um mundo exterior que “só sabe dar ordens”. No café, anota em seu caderno o que vê e sente. Não tem “nada para fazer a não ser por dentro”, diferentemente dos que, “em passo apressado”, cumprimentam-se mecanicamente nas ruas. Está ali para observar e realizar operações interiores, em busca de si mesmo e do outro, recuperando o menino *gauche* e o homem excêntrico de pegadas estranhas.

Não é, portanto, sem ironia que o eu lírico assume a visão dos que se dedicam aos fatos urgentes e se considera “idiota”, ou seja, um indivíduo lento, que dedica tempo e energia à literatura — ação vista como pouco rentável e afastada dos interesses imediatos do mundo moderno do dinheiro. Aí mora a crítica de Tavares ao contemporâneo, à pressa das ações, ao achatamento do tempo livre, à pragmática financeira do mundo dos negócios, ao esquecimento da contemplação e ao esvaziamento da experiência em um cotidiano de ações autômatas. Estariam mesmo “vivos” os observados pela vidraça ou movem-se hipnotizados pelo roteiro pré-determinado da circulação do capital?

O poema, porém, instaura curto-circuito no que diz respeito ao autobiográfico: quem seria o idiota? O próprio Tavares, escritor cujos primeiros anos de atividade se deram em cafés? Ou tudo não passa apenas de um eu lírico distanciado? Ainda que não vinculado diretamente à seção “Autobiografia”, o texto traz marcas da trajetória pessoal do autor, revelando uma espécie de fusão entre o sujeito lírico e o sujeito empírico, com, inclusive, uma rara referência à família, composta por “irmãos com saúde”, “pais vivos”, uma mulher grávida e uma filha com “ano e meio”. Ficamos assim a saber detalhes sobre a vida pessoal do escritor ou tudo não passa de fabulação? Como distinguir a voz que fala no texto daquela presente nos poemas de “Autobiografia” se ambas permanecem inominadas debaixo de uma primeira pessoa?

Essa dualidade confere outro status aos poemas de “Observações”, permitindo uma leitura autobiográfica da seção, ao tempo em que instaura mais uma desconfiança sobre as verdades de “Autobiografia”. Os textos de “Observações”, ao trazerem para o centro da análise um eu lírico anônimo e frequentador de cafés, podem ser vistos, portanto, como coadjuvantes na construção autobiográfica de Tavares na medida em que funcionam como uma espécie de exposição de antecedentes do próprio autor, quando ainda anônimo a frequentar os cafés lisboetas. Ali, na proteção de sua mesa, de seu pequeno domínio do mundo, em meio à agitação da vida exterior, observa a multidão de frequentadores e se vê espelhado na figura discreta de outro escritor que, também desinteressado em adequar-se ao modo de vida dominante, alheia-se na multidão e ali apenas escreve:

É um escritor ou então a mulher partiu com outro,
e o corpo não recuperou a vontade
de se preocupar com a roupa.
Espontâneo, vê-se; tudo que traz vestido
apareceu-lhe à frente como numa colisão.
No entanto é discreto.
Tem a idade em que já não se desejam os olhares dos outros.
Branco, o cabelo transmite paz e
uma pequena desistência.
Tem cachimbo, óculos,
na mesa revistas francesas sobre a alma e os laboratórios que a estudam;
pega numa folha e começa a escrever.
Tem ar sóbrio, o corpo não dança,
vê-se que há muito venceu o medo de não ser igual aos outros.
Escreve; passa a mão sobre a orelha.
É um escritor, em definitivo.
A luta não é com a solidão, vê-se que sabe usá-la,
percebe a sua natureza.

(TAVARES, 2005a, p. 18)

Nesse texto, chamado especularmente de “O escritor”, veem-se continuidades temáticas com “Autobiografia”: o escritor aparece como aquele que sabe usar a solidão a seu favor, como

o sujeito poético de “os grupos”; “há muito venceu o medo de não ser igual aos outros”, estando pacificado consigo mesmo como em “a trégua”; é um escritor “espontâneo”, que tem a idade (e maturidade) dos que não desejam atrair “os olhares dos outros”, reverberando o sujeito poético que tem vergonha de ver e de ser visto de “os aviões”, mas que provavelmente deseja olhar, pois sabe ser essa a sua matéria-prima. E, em um jogo especular, da sua mesa, outro escritor (o dono da narrativa que lemos) julga poder adivinhar os desejos e a ocupação desse homem que escreve, a partir da recolha dos indícios vistos: “Tem cachimbo, óculos, / na mesa revistas francesas sobre a alma e os laboratórios que a estudam; / pega numa folha e começa a escrever”. Como dizia Baudelaire: “O poeta goza do incomparável privilégio de ser, à sua vontade, ele mesmo e outrem. Como as almas errantes que procuram corpo, ele entra, quando lhe apraz, na personalidade de cada um.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 289).

Dessa forma, os poemas de “Observações” e de “Autobiografia” funcionam na chave de interpretação proposta por Combe, em que ficção e autobiografia se retroalimentam. Tavares, quando faz autobiografia, alerta sobre a falência da verdade, ao passo que, quando não declara estar fazendo autobiografia, ecoa declarações públicas sobre um modo de ser e de escrever. Podemos então acreditar nessa ficção e desconfiar da autobiografia? Há uma identidade entre sujeito lírico e autor, em um processo que desnuda um sujeito transparente? Ou devemos seguir com a certeza de que, nesses textos, “o princípio da identidade fracassa, e ficção e factualidade se unem de modo indissociável” (ARFUCH, 2012, p. 14)?

Maria Elisa Moreira, ao definir a poética de Tavares como articulada em torno do eixo leitura-escritura, chama atenção para o fato de que esta, “além de ser percebida em suas produções, é continuamente explicitada pelo escritor tanto nas *inúmeras entrevistas que concede aos mais diversos veículos de comunicação quanto em suas intervenções públicas em feiras literárias, palestras e cursos.*” (2016, p. 80, grifo nosso). A ensaísta usa o adjetivo “inúmeras”, realçando a constante presença do autor em eventos, que lhe garantem uma visibilidade e permitem uma performance de uma imagem autoral. Essa reiterada presença pública de Tavares vai configurando, assim, um perfil, uma espécie de “persona”, colocando em evidência uma espécie de filtro responsável por mostrar aquilo que de autobiográfico convém ao escritor. Esse fato, aliado a uma intensa publicação de títulos, impede que “a poeira assente” em volta de seu nome e ajuda na construção de uma espécie de “senhor Tavares”: marcado pela disciplina de escrever anonimamente e sem publicar durante mais de dez anos, tímido, reservado e dono de um misterioso baú, detentor ainda de não sei quantos originais inéditos:

Eu durante muitos anos trabalhei — escrevi e li, nunca dissociei essas duas tarefas — trabalhei muito em cafés. Precisamente nesse período entre os 20 e os 30, normalmente levantava-me muito cedo mesmo, às 5h30 às vezes, e lembro-me que, por vezes, andava às voltas, em círculo, à espera que o primeiro café abrisse, normalmente às 6h30. Nesse período, escrevi muito em cadernos à mão e os ruídos de fundo eram quase um ruído indispensável para a máquina mental funcionar. Era quase que como um alimento intelectual, era muito estimulante. (TAVARES, 2013, internet)

A própria escolha da designação “cadernos” para estes originais abre caminho para uma simbologia, uma vez que o uso do plural remete não só ao formato utilizado, indicando ordem e precisão, ou seja, uma certa disciplina — ao contrário de outros autores que escrevem em fragmentos encontrados, em qualquer papel ao alcance da mão —, bem como à ideia de série, de uma sequência de publicações. Além disso, o termo remete ainda para uma mística presente na literatura sobre a existência de originais de um escritor e seu desaparecimento, mais tarde resgatados e publicados a partir de “cadernos perdidos”.

Em outras declarações, entretanto, Tavares já alude a outro método de escrita, mais contemporâneo, feita em computadores, em oposição ao antigo método de utilização de cadernos. Nessa nova escrita, há um processo “violento” que faz o escritor imergir durante horas na atividade de escrever:

Entre os 20 e os 30 anos escrevia muito em cafés, à mão, em cadernos assim. Mas *o Jerusalém* já foi escrito a computador, em casa. Quando se escreve num caderno, há um baixar e levantar da cabeça. E num café o ruído também faz levantar a cabeça. Isso não existe quando, ao computador, tenho um dia violento de escrita: sento-me e não levanto a cabeça durante várias horas. (TAVARES, 2012, internet)

Haveria, pois, uma diferença entre aquilo que se escreve em cadernos e aquilo que é escrito em computadores? Como detectar isso na obra pronta? Seria possível? Além disso, podemos levar em consideração o que um autor afirma em suas entrevistas? Ou tudo isso faz parte de uma adequação aos jogos do mercado, em que a imagem do escritor está a serviço de interesses variados, desde a venda imediata do livro à construção de uma imagem pública de intelectual, passando pela autopromoção? Sérgio de Sá, em *A reinvenção do escritor*, adverte que, entre “os críticos literários, o interesse em saber o que os escritores têm a dizer sobre a própria obra atinge níveis baixos. Não se crê na verdade dita pelo autor” (2010, p. 147) e cita Beatriz Sarlo para fazer-nos desconfiar ainda mais da sinceridade do escritor em suas entrevistas:

o escritor responde com uma sinceridade também construída, dizendo o que pode ser dito, sendo fiel na medida do possível (sempre em uma medida, como qualquer outra pessoa que fosse interrogada), colocando-se frente a uma pergunta como quem se coloca frente à imagem refletida em um espelho, que possui uma verdade relativa e, no entanto, indispensável (SARLO *apud* SÁ, 2010, p. 148)

Dessa forma, as constantes declarações de Tavares sobre práticas de escrita bem como sobre dados biográficos, aliados a elementos pessoais diluídos em poemas de “Autobiografia” e “Observações”, constroem uma mitologia acerca do escritor. Sá lembra ainda que, dentro da cultura de massas, a “entrevista se dá como lugar de explicação da obra, como lugar de sinopse de ideias, como eventual estratégia de sedução ao texto, *como lugar de montagem da imagem pública de intelectual.*” (2010, p. 22, grifo nosso), corroborando as ideias de Eneida Maria de Souza, para quem a “figura do escritor substitui a do autor, a partir do momento que ele assume uma identidade mitológica, fantasmática e midiática” (2007, p. 110).

Nessa mitologia, Tavares se filia a uma tradição maior — a do escritor de cafés —, remetendo a Poe, Baudelaire e ao também português Fernando Pessoa. No *site* da Casa Fernando Pessoa, aparece uma descrição da vida e do modo de ser do autor dos heterônimos, que traz aproximações em relação às declarações de Tavares:

Familiares de Pessoa descreveram-no como afectuoso e bem humorado, mas muito reservado. *Ninguém fazia ideia de quão imenso e variado era o universo literário acumulado na grande arca onde ia guardando os seus escritos ao longo dos anos.* O conteúdo dessa arca – que hoje constitui o Espólio de Pessoa na Biblioteca Nacional de Lisboa – compreende mais de 25 mil folhas com poesia, peças de teatro, contos, filosofia, crítica literária, traduções, teoria linguística, textos políticos, horóscopos e outros textos sortidos, tanto dactilografados como escritos ou rabiscados ilegivelmente à mão, em Português, Inglês e Francês. *Pessoa escrevia em cadernos de notas, em folhas soltas, no verso de cartas, em anúncios e panfletos, no papel timbrado das firmas para as quais trabalhava e dos cafés que frequentava, em sobrescritos, em sobras de papel e nas margens dos seus textos antigos.* Para aumentar a confusão, escreveu sob dezenas de nomes, uma prática – ou compulsão – que começou na infância. (Disponível em: <<http://casafernandopessoa.cm-lisboa.pt/index.php?id=2252>>. Acesso em: 30 jul. 2017, grifo nosso)

Na descrição, afloram elementos também presentes na caracterização de Tavares, seja em seus textos de *I* seja em entrevistas: o caráter reservado; a frequência de cafés; a escrita compulsiva e variada em gêneros e estilos, dos quais os heterônimos teriam uma continuidade nas diversas séries em que Tavares divide sua obra, tendo cada uma delas uma “dicção”; a escrita em cadernos; a existência de textos inéditos e desconhecidos do público à espera de publicação.

Dessa forma, penso que a escrita de Tavares em “Autobiografia” e “Observações” pode ser lida como um exercício de autoficção a serviço da construção de uma imagem autoral, constantemente performada em suas aparições públicas, uma máscara que constrói o escritor a partir do que escreve: “O homem rodopia atrás dos acontecimentos e é editado, como um livro, pelo trabalho que aceitou” (TAVARES, 2005a, p. 205). Reinaldo Marques adverte sobre essa via de mão dupla, em um jogo de retroalimentação:

Em suas entrevistas na mídia, montando um arquivo pessoal, por exemplo, o escritor alimenta sua imagem autoral, podendo fetichizar sua assinatura [...]. Por outro lado, a figura autoral também fabrica o personagem empírico, estimulando suas poses, insinuando seus mitologemas no espaço midiático. Uma via de mão dupla une obra e vida, autor e escritor, num jogo recíproco de influências e contaminações. (MARQUES, 2012, p. 85)

Termo que ainda guarda oscilações em sua conceituação e arregimenta debates sobre a sua pertinência, a autoficção, definida inicialmente por Doubrovsky em 1977 a partir da lacuna no esquema de Lejeune, opera, segundo Luciene Azevedo, “um apagamento do eu biográfico, capaz de constituir-se apenas nos deslizamentos de seu próprio esforço por contar-se como um eu, através da experiência de produzir-se textualmente” (2007, p. 35). Na construção dessa imagem autoral, alguns textos de “Autobiografia” como “palavras, actos” e “as frases” revelariam uma vocação literária precoce do sujeito poético, uma predisposição no trato com as palavras, em um processo de mitificação que remete à fórmula biográfica tradicional “desde criança”, confirmando as palavras de Bordieu acerca do sentido da existência narrada:

Sem dúvida, cabe supor que o relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consciência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (2006, p. 184).

Para Barthes, “o mito é uma fala” (2003a, p. 199), uma mensagem, e como tal sua repetição cristaliza imagens e valores. Tavares, ao falar de si, seja em entrevistas, seja em poemas que remetem ao autobiográfico, cria sobre si mesmo uma imagem autoral. Para Diana Klinger, a identidade autoral na autoficção é teatralizada, representando “uma atuação, que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e autorretratos, nas palestras” (2006, p. 60, grifo no original). No caso de Tavares, essas imagens atuam na construção de mitologias acerca do escritor — disciplinado, frequentador de cafés durante o anonimato literário, dono de um baú cheio de originais à espera do momento propício de publicação, dono de uma personalidade *gauche*, descentrada, excêntrica e que pode ser encarada como gênese de uma obra também deslocada, que rompe paradigmas e mapas, resumidas em uma espécie de “senhor Tavares”, imagem pública do escritor construída conscientemente através da contenção do biográfico, uma vez que só conhecemos o que o próprio escritor dá a conhecer:

Sei isto: a minha energia está canalizada
Para a palavra fazer, gosto da ideia de construção
E o que dela existe nos movimentos normais.

Agrada-me a palavra engenharia e o que ela
 Representa: não saias de um sítio sem deixares algo
 Atrás de ti. Dirijo-me apenas às coisas que me excitam
 Positivamente e me levam a fazer outras coisas, dirijo-me
 Às pessoas de que gosto, nunca às de que não gosto;
 Sempre me pareceu insensato que se pare,
 Nem que por um momento, de admirar, há
 Sempre actos e coisas que nos ajudam
 neste cálculo infernal da distância entre o dia de hoje
 e a nossa morte. E qualquer pessoa dar um passo que seja
 em direcção ao que não aprecia, para insultar, ou derrubar,
 parece-me brutal perda de tempo, uma falha grave
 no órgão de admirar o mundo
 (deves combater uma ou duas vezes na vida,
 se combateres duzentas vezes
 é porque os combates são fracos).
 Não sei pois como viver. O que li e vi
 Serve-me apenas para ser mais lúcido, não
 Para ser melhor pessoa. Adquiri esta regra (ou nasci com ela):
 — e é talvez uma moral —
 mover-me apenas em direcção ao que gosto.
 Se o prédio alto, escuro, feio
 me impede de ver o sol, não fico a insultá-lo, não
 moverei um dedo para o deitar abaixo:
 contorno sim os edifícios necessários
 até chegar ao espaço de onde possa receber aquilo que
 quero. Se chegar lá de noite, montarei acampamento.
 (TAVARES, 2005a, p. 165)

O sujeito poético de “energia e ética”, também da seção “Autobiografia”, admite seu gosto por construções e sua busca pelo positivo, pelo que gosta. No texto, nenhuma referência a episódios de vida, a fatos pessoais. Apenas a exposição de uma moral, de uma ética pessoal: não gastar tempo com o que não lhe interessa. Sua energia deve ser canalizada para aquilo que ajuda a ver o sol, ou seja, o que dá mais luz. Essa sua regra.

Longe de poder ser vista como uma autêntica “Autobiografia”, em que o pacto de verdade está estabelecido claramente com o leitor, os textos de Tavares aproximam-se do que Colonna define como “autoficção biográfica”, em que, “graças ao mecanismo do ‘mentir-verdadeiro’, o autor modela sua imagem literária e a esculpe com uma liberdade que a literatura íntima, ligada ao postulado de sinceridade estabelecido por Rousseau e prolongado por Leiris, não permitia” (COLONNA, 2014, p. 45-46), encerrando, de acordo com a definição de Alberca, um “pacto ambíguo”, em que não se pode confiar plenamente na identidade entre o autor e o sujeito poético, seja pela construção lírica, seja pelas advertências constantes desse eu à sabotagem empreendida pelas palavras que emprega. Ainda que Alberca coloque a autoficção em uma “posición liminar entre la autobiografía y la novela autobiográfica” (2006, p. 116), Tavares, ao utilizar a poesia autobiográfica em *I*, constrói um procedimento análogo, uma prática em que “o eu se desdobra em suas múltiplas máscaras, em uma mistura heteróclita” (ARFUCH,

2012, p. 14), validando a ideia de jogo e subversão propositais que brincam com o leitor, o que, aliás, não deve soar estranho em um escritor que joga também com as formas clássicas. Se em *Uma viagem à Índia* a noção de epopeia é reinventada, em *I*, a autobiografia também é palco de novas experiências desse sujeito excêntrico — que incluem a ironia sobre as palavras, o uso do biografema, a escolha de um eu lírico não nomeado e a construção de uma imagem autoral interessada —, procedimentos que se somam a outras táticas de rasura que poderão ser vistas quando ele se aproxima do biográfico apócrifo de *Histórias falsas* ou se apropria do nome de autor, como em *Biblioteca* e na série “O bairro”.

3 Gonçalo M. Tavares e a tradição do apócrifo

3.1 *Histórias falsas* e o mundo clássico

O universo literário de Gonçalo M. Tavares chama a atenção pelo grande número de obras que estabelecem um diálogo intertextual, seja pela apropriação do nome de autor; seja pela referência a *topos* literários clássicos, como a viagem épica de descoberta; seja ainda pela vinculação a uma linhagem de autores que se igualam quanto a procedimentos de construção do texto literário, em especial a ficcionalização biográfica. Em todas essas vertentes, porém, um dado em comum que salta aos olhos é o trabalho ativo de leitura, que gera novos sentidos ao que é lido: “Minha primeira fase de escrita foi uma fase que eu chamaria ‘leitura/escrita’. Ou seja, eu estava a ler e, a partir de certa altura, começava a escrever. Eu considero a leitura a primeira parte da escrita.” (TAVARES, 2010, internet).

Dona de um imenso caráter polifônico, *Histórias falsas* mobiliza um grande acervo de leituras/referências, em um visível manejo de erudição do autor, recuperando citações e pensamentos de variadas fontes: da política de Maquiavel à poesia hedonista de Omar Khayyam; da filosofia de Heráclito aos ensaios de Montaigne; dos evangelhos bíblicos às paixões de Shakespeare; dos deuses de Homero ao Deus de Santo Agostinho. Há ainda citações apenas mencionadas, sem identificação expressa, como em “Quando o abrigo é seguro, a tempestade é boa” (TAVARES, 2005c, p. 18), de autoria sequer referida, mas atribuível a Henri Bosco²⁰, ou apenas referidas como sendo de “poetas famosos” ou “escritores clássicos”: “Um escritor clássico dizia que os jovens apenas precisam da sua juventude para se embriagarem” (TAVARES, 2005b, p. 24). Quem é esse escritor? Por que não revelar seu nome? É essa uma lacuna intencional ou um esquecimento de leituras passadas que guardam apenas a essência de um pensamento? São questões que surgem de imediato quando se analisam essas “histórias falsas”.

Inicialmente classificada, na autogeografia do autor, como único título da seção “Estórias” (posteriormente renomeada para “Histórias”), a obra foi deslocada nas últimas edições para um novo bloco — “Estudos clássicos” —, acompanhada até o momento de *Os velhos também querem viver*, reescrita de *Alceste*, peça do dramaturgo grego Eurípedes. A reminiscência grega parece ser o diapasão inicial a unir obras tão diferentes quanto ao gênero e à temática, com a releitura do mundo helênico como mote. Em *Histórias falsas*, oito das nove narrativas fazem algum tipo de referência explícita ao universo filosófico grego-romano; já *Os velhos também querem viver* situa a tragédia grega dentro de um contexto contemporâneo, qual

²⁰ Em *A poética do espaço*, Bachelard cita Henri Bosco como autor dessa frase.

seja a Guerra da Bósnia, entre 1992 e 1996. Em uma obra de feições enciclopédicas como a de Tavares, esse recuo temporal não deve causar estranheza, uma vez que parece ser desejo do autor criar um microcosmo literário através da vinculação a diferentes períodos, estilos, editoras e gêneros textuais. Jorge Deserto chama atenção ainda para o fato de que a rubrica “Estudos clássicos” pode remeter ainda a uma ideia de experimento, a uma tentativa empírica de adequação de um fato ou ideia a um novo contexto:

[...] quando falamos em estudos podemos também estar a referir-nos a tentativas de aproximação a um tema, a esboços que ajudam a dar forma a um projecto e, deste modo, podemos ler estas obras como degraus que, por tentativa, vão construindo o acesso a um mundo cuja influência se considera relevante. Mas há, nesta designação, algo que podemos ler como experiência, assente, como veremos, no gesto de transferir um mundo para outro lugar e ver como ele se aguenta nessa nova atmosfera. (DESERTO, 2016, p. 71)

Dessa forma, as *Histórias falsas* de Tavares podem ser lidas em três matizes não necessariamente excludentes: 1) como resgate de um mundo clássico fundador, visando à construção de uma genealogia autoral, uma vez que ir até a fonte da civilização ocidental não é ato sem significação, mas, pelo contrário, revelador de uma intenção de pertencimento erudita; 2) como ensinamento para o contemporâneo, na tentativa de se revelar a permanência de uma visão de mundo; 3) ou ainda como jogo literário, como uma experimentação em que antigas fronteiras canônicas são abolidas com a intenção de deslocamento e ruptura — como a “Breve Nota” que antecede as narrativas sinaliza —, em um amálgama que mistura história e ficção.

Vale ainda lembrar que o mundo clássico também se faz presente, ainda que indiretamente, em outras obras de Tavares²¹, como em *Uma viagem à Índia*, quando o gênero epopeia é retomado modernamente, ou também em *Biblioteca*, onde cerca de 30 verbetes remetem ao nome de autores desse período, alguns, inclusive, também retratados em *Histórias falsas*: Anaximandro de Mileto, Anaxímenes de Mileto, Apuleio, Aristófanes, Aristóteles, Arquitas de Tarento, Catão, Catulo, Cícero, Empédocles de Agrigento, Epicteto, Ésquilo, Eurípedes, Fedro, Heráclito, Heródoto, Homero, Horácio, Luciano, Lucrécio, Marcial, Marco Aurélio, Parmênides, Platão, Plauto, Virgílio, Xenófanes e Zenão. No verbete “Apuleio”, Tavares reflete, tendo como mote uma das obras mais conhecidas do autor romano — *O asno de ouro* —, sobre a herança cultural que sempre imprime novas direções à humanidade:

²¹ Há uma mobilidade e uma interpenetração entre as séries, podendo ser traçados paralelos entre várias delas. A série “Epopeia” não deixa de ser um “Estudo clássico”, uma vez que suas origens remontam ao mundo grego. A separação de *Uma viagem à Índia*, em série independente — a epopeia —, talvez revele o desejo de destaque que se quer dar ao livro.

Apuleio era um senhor antigo. Até nós chegou o burro, porque os animais, imbecis como são, mantêm-se exactos e cópias, de séculos para séculos, enquanto Apuleio não. Não há hoje Apuleio, mas outros homens, enquanto é o mesmo burro de Apuleio que come a ração de hoje.

Todos os animais são imitações. Um burro do século XXI possui tanta tecnologia e raciocínio como um burro do século III antes de Cristo. (TAVARES, 2004a, p. 16)

Ao afirmar que “Não há hoje Apuleio, mas há outros homens”, Tavares se aproxima de uma noção já exposta aqui, em texto de *O senhor Calvino*, qual seja a do pássaro impossibilitado de cantar o mesmo canto de outrora, evidenciando o trabalho constante de atualização da humanidade, materializado na cultura — e, por conseguinte, também na literatura —, capaz de criar novos sentidos para o que foi recebido historicamente, o que se pode ver facilmente na apropriação que ele faz do passado literário. Ou, parafraseando Borges²², podemos dizer que dois mil anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio Apuleio.

Com os animais, porém, a coisa se dá de forma diferente, pois, incapazes de herdar um legado, param no tempo, não avançam, sendo sempre os mesmos. Ainda hoje se pode ver nos burros de agora o mesmo burro de Apuleio, “porque os animais, imbecis como são, mantêm-se exactos e cópias, de séculos para séculos”. Mas os homens não: há todo um legado recebido e constantemente recriado, que o modifica e modifica suas criações. Para um escritor que manifesta — como ficará mais evidente na análise dos títulos de “O bairro” — certo desejo de reescrever uma história da literatura, nada melhor, pois, do que ir às fontes da literatura ocidental. E, para isso, Tavares avança as peças em seu tabuleiro.

3.2 *Histórias falsas e as biografias apócrifas*

É certo que os Gregos tentaram aperfeiçoar
tanto a Verdade quanto o gesto
porém as ideias foram de longe as coisas mais mudadas.
Eis pois o momento de colocar a Grécia
de cabeça para baixo
e de lhe esvaziar os bolsos, caro Bloom.
(Gonçalo M. Tavares, *Uma viagem à Índia*)

Composta por nove narrativas de vida de personagens ditos verdadeiros e que conviveram ou aprenderam com figuras ilustres da filosofia — Heráclito, Tales de Mileto, Diógenes, Empédocles, Zenão, Anaxágoras, Lao Tse, Marco Aurélio e Platão —, *Histórias falsas* se vincula explicitamente ao espaço biográfico, como em inúmeros momentos salienta o narrador:

²² “Trezentos anos não transcorreram em vão, carregados como foram de complexíssimos fatos. Entre eles, para apenas mencionar um: o próprio Quixote” (BORGES, 2007, p. 41).

“Esta é a biografia de Listo Mercatore” (TAVARES, 2005b, p. 22), “É necessário resumir os diversos actos de um homem para que as biografias não durem tanto tempo como as vidas relatadas” (TAVARES, 2005b, p. 30), “Que não se confunda: esta não é a biografia de Zenão, mas sim a biografia do tirano responsável pela sua tortura” (TAVARES, 2005b, p. 36). Mas é possível acreditar nesse narrador e dizer que tais textos constituem de fato relatos biográficos?

No título da obra, um problema já se apresenta ao leitor: a presença do adjetivo “falsas” cria um curto-circuito explícito em relação à credibilidade do que ali vai escrito, quebrando a expectativa de verdade presente no pacto de leitura de biografias (LEJEUNE, 2014), ou a chamada “ilusão retórica” (BORDIEU, 2006, p. 185), uma vez que afasta a expectativa de verdade que se pode esperar de tais textos. Além disso, nas primeiras edições do livro, aparecia a presença do subtítulo “estórias” (ou mesmo o anterior pertencimento à série de mesmo nome), remetendo ao aspecto ficcional presente em tais textos e restaurando a dualidade entre *história* e *estória*²³, como no inglês *story* e *history*. Nesse sentido, Tavares já revela sua escolha e deixa claro ao leitor o caráter ficcional dos textos ali presentes, apesar da cortina de fumaça criada pela etiqueta “biografia”, do jogo de citações literárias — documentadas ou não — e da presença de personalidades do discurso filosófico tradicional como possível argumento de autoridade a conferir legitimidade ao texto. O próprio narrador, aliás, já se mostra também pouco confiável, pois, ao falar dos amores de Julieta na primeira narrativa do livro, declara sua falsidade: “mentimos no início” (TAVARES, 2005b, p. 12).

Histórias falsas subverte, portanto, a lógica da tradição narrativa biográfica convencional, embaralhando fontes e apagando autorias, em uma malha textual que elimina os limites entre o factual e o imaginado, em um amálgama indefinido e intencional entre biografia e ficção. Há o desejo historiográfico, referendado pela presença de nomes da filosofia, pelas citações abundantes, mas há também o desejo de se praticar “um ligeiro desvio” nessa tradição. A “Breve nota” com que a obra se abre esclarece essa pretensão:

Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer *um ligeiro desvio* do olhar em relação à linha central da *história da filosofia*; por outro lado, tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção (verossímil ou nem tanto) se pode encostar suavemente a um fragmento da verdade até ao ponto em que *tudo se mistura e se torna uniforme*. (TAVARES, 2005b, p. 7, grifo nosso).

²³ Apesar da recomendação dos dicionários lusófonos em se preferir a grafia “história”, é ainda comum, em autores contemporâneos da língua portuguesa, o uso desse termo, numa clara alusão ao aspecto ficcional de seus textos. É o caso, por exemplo, de Mía Couto, em *Estórias abensonhadas*, ou mais remotamente de Guimarães Rosa: *Primeiras estórias*.

A explicitação de um desvio em relação à “história da filosofia” revela o confronto instaurado entre ficção e texto historiográfico, cabendo à literatura o desafio de suplementar aquilo sobre o qual a história silenciou. Nas palavras de Schwob — o precursor do projeto literário das “vidas imaginárias” que enforma *Histórias falsas* —, a “ciência histórica nos deixa na incerteza sobre os indivíduos. Ela nos revela os pontos pelos quais eles se ligaram às ações gerais. [...] A arte está no oposto das ideias gerais, só descreve o individual, só deseja o único. Ela não classifica; desclassifica.” (SCHWOB, 1997, p. 11-12). Cabe, assim, ao texto estético esclarecer episódios esquecidos pelos biógrafos historicistas, permitindo-se que se vá além. Com *Histórias falsas*, Tavares vincula-se, assim, a uma tradição: a do apócrifo e das ficções biográficas, em um jogo de subversão que embaralha códigos de leitura e se afasta de um projeto totalizante de escrita de vida. Herrero-Olaizola assim explica esse tipo de literatura:

Sin duda, el vocablo “apócrifa” resume la poética inmersa en la “biblioteca universal” borgesiana, un entramado de citas, textos, autores falsos y verdaderos. El diccionario, en este sentido, define *apocrypha* como “writings or statements of questionable authorship ou authenticity”²⁴. (2000, p. 115)

Antes de prosseguirmos na análise da obra de Tavares, faz-se necessária uma melhor definição da nomenclatura aqui utilizada: ficções biográficas, bioficções, biografias apócrifas — qual nome escolher? Rosa Pellicer, ao pensar sobre um *corpus* de textos que mantêm relação com a poética de Schwob, define-os como pertencentes a um “gênero esquivo” e alerta para a pluralidade de denominações:

Estos textos, que reciben nombres diversos (ficciones biográficas, biografías ficticias, vidas imaginarias, bioficciones, biografías apócrifas) son biografías imaginarias de personajes reales o ficticios, sometidas a las reglas de biografía, aunque la perspectiva pueda ser paródica y prolifere la hibridez genérica. Estas fórmulas contienen el término ‘ficción’, que plantea la relación entre lo ficticio y lo real.²⁵ (2009, p. 149).

Herrero-Olaizola, por sua vez, vê nuances de sentido entre os termos, passando a distinguir “biografias fictícias” de “ficções biográficas”: “La distinción entre biografías ficticias y ficciones biográficas reside en el énfasis del modo factual sobre el ficcional en el primero y del

²⁴ “Sem dúvida, a palavra ‘apócrifo’ resume a poética imersa na ‘biblioteca universal’ borgesiana, um quadro de citações, textos, autores falsos e verdadeiros. O dicionário, nesse sentido, define livros apócrifos como ‘escritos ou declarações de autoria ou autenticidade questionáveis’”. (tradução nossa)

²⁵ “Esses textos, que recebem nomes diferentes (ficções biográficas, biografias fictícias, vidas imaginárias, bioficções, biografias apócrifas), são biografias imaginárias de personagens reais ou fictícios, submetidos às regras da biografia, embora a perspectiva possa ser paródica e prolifere o hibridismo de gênero. Essas fórmulas têm o termo ‘ficção’, que levanta a relação entre o fictício e o real.” (tradução nossa)

ficcional sobre el fáctico en el segundo” (2000, p. 115). Salienta ainda que usa o termo “biografia apócrifa para englobar las implicaciones discursivas de cada uno de estos términos, y para destacar su naturaleza híbrida, la cual se efectúa a través de la parodia de los conceptos de autoría y autoridad” (2000, p. 115), termo que parece melhor resumir a intrincada questão. Assim, as biografias apócrifas seriam aquelas que, valendo-se de regras da construção biográfica canônica, criando um efeito de verdade sobre o leitor, promovem um desvio em relação a essa mesma noção — seja pela incorporação de personagens fictícios, seja ainda pela adulteração deliberada de dados e fontes, seja pelas citações falsas, seja pela prática de anacronismos —, constituindo-se como textos ficcionais autônomos, ainda que sob a capa de “biografias”.

Esse jogo de autores, referências e citações — “uma literatura toda de apócrifos, falsas atribuições, imitações, cópias, plágios e pastiches” (MIRANDA, 2010, p. 131) — ecoa em *Histórias falsas*, através da presença de nomes, pensamentos e trechos de variadas origens, como Homero, Santo Agostinho ou o apóstolo Paulo, em um pastiche²⁶ que imita o teor clássico de narrativas biográficas tradicionais ou a dicção dos personagens ali retratados, como é o caso da recriação de aforismos e pensamentos filosóficos. Em “a história de Julieta, a santa da Baviera”, diz o narrador: “o homem que desce o caminho fácil deve também aprender o difícil, porque num qualquer momento, é certo, precisará dele” (TAVARES, 2005b, p. 12), o que emula máximas de pensadores, ou ainda quando o personagem Lao Tse declara, em “a história de Elia de Mirceia”: “O verdadeiro mestre — dissera Lao Tse na última conversa antes de morrer — não é o que força a passagem, é o que a seduz. Quando o mestre passa, os cães não ladram, admiram” (TAVARES, 2005b, p. 44). Esse aforismo — do qual não se tem outro registro a não ser as palavras do narrador —, ao tempo em que resgata a dicção do pensador chinês, criando um pastiche que confunde os limites entre ficção, filosofia e história, cria uma zona de dúvida pois recupera um provérbio português de origem árabe. Conheceria Lao Tse esse ditado para poder recriá-lo ou tudo não passa de estratégia apócrifa do narrador?

Essa narrativa polifônica, se por um lado parece validar o teor historiográfico, por outro aparece como fator de desequilíbrio, pois o narrador declara abertamente seu interesse em romper com essa referenciação. É o que ocorre, por exemplo, em “a história de Julieta, a santa da Baviera”, em que o narrador explicita sua clara intenção de oferecer uma versão suplementar ao discurso do ensaísta francês Michel de Montaigne. Em “Por meios diversos se chega ao mesmo fim”, Montaigne reflete sobre a submissão como estratégia para despertar a piedade no dominador, mas lembra ainda que “a bravura, a constância e a resolução” podem ser meios que

²⁶ Aqui usado como imitação de um estilo.

levam ao mesmo efeito. Para ilustrar o raciocínio desenvolvido, cita o episódio das mulheres de Vinsperg e a piedade que o ato delas despertou no imperador Conrado III:

O imperador Conrado III sitiou Guelfo, duque da Baviera, e não quis aceitar condições mais suaves, por mais vis e covardes fossem as reparações que lhe ofereciam, a não ser permitir que as senhoras que estavam sitiadas junto com o duque saíssem com sua honra salva, a pé, levando consigo o que pudessem. Com coração magnânimo, elas tiveram a ideia de carregar nos ombros seus maridos, filhos, e até o duque. O imperador teve tanto prazer em ver a gentileza dessa nobreza de coração que chorou de contentamento e abrandou todo aquele azedume da inimizade mortal e capital que votara contra o duque; e daí em diante tratou humanamente a ele e aos seus”

(MONTAIGNE, 2010, p. 43)

No relato de Montaigne, há um desfecho feliz, sem mortes e punições: o gesto heroico das mulheres no salvamento dos homens abrandando a cólera do imperador Conrado III. Em Tavares, porém, a questão se modifica. O narrador, partindo da referência ao ensaio de Montaigne — o que confere credibilidade ao relato —, pratica uma série de alterações (ou adulterações?), a começar pela inicial mudança do nome do Duque da Baviera de “Guelfo” para “Romeu” — nome que, segundo Lilian Jacoto, remete a uma série de implicações intertextuais, principalmente em uma história de amor. Além disso, o narrador de *Histórias falsas* oferece outro desfecho à história (aqui entendida ambigualmente como relato temporal e ficção), quando esclarece que nem todos os homens foram salvos, sendo Romeu queimado em praça pública com Julieta:

O resto, em parte, é conhecido. Conta-o Montaigne num dos seus ensaios. Movidado pelo ódio, embora ainda não totalmente dominado por ele, o imperador Conrado III, entrando na cidade de Baviera, consentiu em deixar fugir as mulheres. Apenas. [...]

A parte que conta Montaigne comove: as mulheres, com a força que só o coração e o desespero conseguem, pegaram em filhos e maridos e carregaram-nos às costas, livrando-os da morte.

Montaigne esqueceu-se (não terá visto): quando Romeu, o cruel duque da Baviera, se viu deixado para trás, abandonado por todas as mulheres que ao longo da vida abandonara, teve um instante em que de tudo se arrependeu como acontece a todos os que se veem frente à morte. [...]

Montaigne fala de um perdão por parte do imperador, impressionado com a exibição de força e coração das mulheres da Baviera.

Sabemos, porém, que não foi bem assim.

(TAVARES, 2005b, p. 13-4, grifo nosso)

O narrador — como salienta a epígrafe desta seção — coloca, pois, a Grécia (ou a Baviera, ou a China) de cabeça para baixo e nos mostra o que lhe cai dos bolsos, ou seja, aquilo que estava escondido do leitor e sobre o qual a história silenciou e ao qual ele parece ter tido acesso exclusivo. O apócrifo revela-se, pois, como estratégia produtiva de narração, capaz de

instaurar dúvida na autoridade do ensaísta francês, suplementando-o. A biografia aparece, assim, “como espacio de creación, invención e imaginário, sin relación de dependencia estricta com acontecimentos sucedidos” (PREMAT, 2010, p. 4).

Mas de onde vem a fonte de conhecimento desse narrador? Não seria ele um prestidigitador que faz parecer verdade apenas uma manobra ilusória? Como pode afirmar que Montaigne esqueceu-se ou que não viu a cena que narra? De onde vem sua autoridade? O narrador nada revela de suas fontes, e é aí que mora o poder da ficção em criar mundos. No fragmento, chama ainda a atenção (e parece ajudar na criação de um espaço de não contestação) a cumplicidade forçada estabelecida com seu leitor, através da inclusão deste no relato por meio do plural “Sabemos”. Ao incluí-lo no texto, não estaria esse narrador se eximindo de adulterar solitariamente a história, mostrando que aquele também já tinha conhecimento das lacunas deixadas pelo ensaísta francês? Ou constrange o leitor a aceitar algo como óbvio, do conhecimento de todos, quando na verdade a rasura não passa de embuste? Lilian Jacoto, para quem esses procedimentos atuam na construção de um falso senso comum, alerta para esse expediente irônico do narrador, que apresenta “um conhecimento que ele obra por nos fazer crer que seja universal e até banal, ainda que pareça inverossímil” (no prelo, p. 1055). De fato, tudo não passaria de estratégia de manipulação.

Ainda nesse sentido, o ensaísta lembra o início da narrativa, quando se fala de um ataque mongol feita por “um poeta famoso”, e alerta sobre a dúvida que se instaura no leitor, ignorante desse nome tão facilmente omitido. Há uma lacuna, não no sentido de falta, mas de pressuposto de leitura, de um acervo partilhado entre narrador e leitor, mas constantemente aumentado por esse mesmo narrador. O que fundamenta o texto não é o escrito, mas aquilo que se insinua como sabido e que, por isso mesmo, não é necessário dizer. Essa construção lacunar deixa “também a pergunta sobre que poeta seria esse tão famoso que dispensa apresentações, e cujo nome o leitor (interrogante) ignora. Afinal: seria confiável a autoridade desse narrador? Estaria ele em posse de uma erudição que nos escapa e constrange?” (2017, p. 1058). O leitor, envergonhado da própria ignorância, acaba por aceitar a autoridade de quem lhe narra.

Essa adulteração histórica promovida em *Histórias falsas* remete ao que Bachelard chama “memória-imaginação”, a qual põe de lado a confiabilidade da História com o fim de criar sobre o receptor da narrativa uma “intensidade”, ou seja, um efeito que instiga os ouvintes e que “estende a história até os limites do irreal” (BACHELARD, 1996, p. 117). Tal ampliação será de extrema valia quando analisarmos, mais adiante, as ligações entre *Histórias falsas* e as biografias apócrifas de Marcel Schwob, uma vez que o onírico e o fantástico aparecem como

elementos caracterizadores desse gênero ou subgênero²⁷. No *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Tavares recupera essa noção elogiosa da memória-imaginação, opondo-a à rígida “memória clássica”:

A memória clássica, que fixa acontecimentos e determinadas datas, funciona como um arquivo neutro, desprovido da *confusão da humanidade*, confusão que mistura datas e pedaços de fatos, numa, diríamos, *ficção inconsciente*.

Na memória que trabalha diretamente com o imaginário o que importa não é tanto a veracidade, mas a *intensidade*. Não importa se foi assim que aconteceu, importa sim se a memória relatada excita, influencia, se sacode o ouvinte e o engrandece.

(TAVARES, 2013, p. 374-375, grifos do autor)

De modo semelhante, a segunda narrativa de *Histórias falsas* — “a história de Lianor de Mileto” —, mantém essa dualidade entre citações e rasuras, exercitando a memória-imaginação-suplemento do narrador:

O episódio é conhecido: contou-o Platão. Tales de Mileto, absorvido pelas ideias, olhava para o céu quando caiu a um poço. Uma criada trácia, muito simples, quase analfabeta, presenciou a cena e desatou às gargalhadas.

Teimaram alguns historiadores em classificar de não verdadeira a anedota; outros reduziram-na a mera ilustração da conhecida distração dos sábios.

Cumpre-nos, pois repor a verdade, e avançar um pouco.

(TAVARES, 2005b, p. 17, grifo nosso)

A citação de um episódio conhecido, referenciado por Platão²⁸, confere mais uma vez ao texto um argumento de autoridade sobre o que ali vai escrito. O narrador ombreia com o filósofo grego, trilhando o caminho por ele aberto. Entretanto, esse novo relato promete “avançar um pouco”, indo além do que já se conhece, como se cada vez mais nos aproximássemos do real, do que de fato aconteceu nesses longínquos tempos e que ficou perdido no passar dos séculos, como o *Margites*, o livro desaparecido de Homero, objeto de “a história de Arquitas”, para cujo sumiço o narrador encontra finalmente uma explicação histórica. Mas em nossa mente ainda ecoam os termos “falsas” e “estórias”, responsáveis por desestabilizar o verdadeiro, e assim duvidamos. E é esse jogo de dar e tomar, de pôr e tirar, que invalida qualquer ideia de verdade final e definitiva.

²⁷ A hesitação entre a definição de “gênero” e “subgênero” está em Premat, 2010, p. 1.

²⁸ Platão, no *Teeteto*, relata um diálogo entre Sócrates e Teodoro mostrando que “quando Tales observava os astros, Teodoro, e olhava para cima, caiu num poço. Conta-se que uma bela e graciosa serva trácia disse uma piada a propósito, visto, na ânsia de conhecer as coisas do céu, deixar escapar o que tinha à frente, debaixo dos pés. Esta graça serve para todos os que se dedicam à filosofia” (PLATÃO, 2010, p. 247-8).

O mesmo procedimento já aparecia, inclusive, em Marcel Schwob, em suas *Vidas imaginárias*, obra precursora do gênero apócrifo ao qual se filia *Histórias falsas*. Em “Petrônio, romancista”, declara o narrador:

Dizem que [Petrônio] logo que concluiu os dezesseis livros de sua invenção, mandou chamar Síron, e os leu para ele, e que o escravo ria e gritava alto batendo as mãos. Nesse momento, conceberam o projeto de executar as aventuras compostas por Petrônio. Tácito relata *falsamente* que ele foi árbitro de elegâncias na corte de Nero, e que Tigelino, invejoso, ordenou sua morte. Petrônio *não* se esvaiu delicadamente numa banheira de mármore, murmurando pequenos versos lascivos. Ele fugiu com Síron e terminou sua vida percorrendo as estradas. (SCHWOB, 1997, p. 71, grifo nosso)

O caráter suplementar da narrativa — visto nos relatos das vidas de Julieta, a santa da Baviera, e de Lianor de Mileto — faz-se presente também em Schwob, um século antes. Ao falar de Petrônio, o narrador fornece outra versão ao discurso historiográfico oficial, encarnado no livro XVI dos *Anais* de Tácito, qual seja o suicídio de Petrônio para fugir da ordem de morte emanada da inveja de Tigelino por considerá-lo mais perito na “ciência do prazer”²⁹.

Uma das primeiras traduções dessa “vida imaginária” para o espanhol, publicada em 1934 na *Revista Multicolor de los sábados*, já salientava o caráter de rasura presente no texto: “Petronio no se abrió las venas”³⁰ é o título do trabalho. Em Schwob, o autor do *Satíricon* tem mais anos acrescentados à sua existência, tornando-se um andarilho que “desaprendeu inteiramente a arte de escrever”, morrendo anos depois quando “um trabalhador de minas bêbado lhe enfiara uma grande lâmina no pescoço [...] num campo raso, sobre as lajes de um jazigo abandonado” (SCHWOB, 1997, p. 72).

Se por um lado Schwob nega o peso de um historiador como Tácito, Tavares também ombreia com autores canônicos, subvertendo-os, como nos relatos de Montaigne ou Platão. Em Tavares, porém, esses desmentidos da história oficial são muito mais reiterados que em Schwob, moldando uma marca estilística responsável pelos desvios que imprime à tradição do apócrifo.

²⁹ “Da ciò nacque l’odio di Tigellino, che lo considerava suo rivale e più esperto nella scienza del piacere” (TACITO, internet).

³⁰ “Hay que se observar que se han modificado los enigmáticos títulos dados por Schwob, probabelmente debido a razones propias del nuevo contexto periodístico en el que se van a publicar las traduciones” (JURADO, 2008, p. 131).

3. 3 De Schwob a Tavares: uma genealogia

Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade, invenção como falha evidente.

(Gonçalo M. Tavares, *Breves notas sobre as ligações*)

Herrero-Olaizola, ao refletir sobre o significado do termo “apócrifo”, estabeleceu uma paternidade para esse procedimento: “la ‘biblioteca universal’ borgesiana”, o que é bastante útil na medida em que vincula *Histórias falsas* a uma genealogia que tem em Borges um de seus precursores, “especialmente en su colección de personajes históricos inventados *Historia universal de la infamia* (1935)” (2000, p. 115). Tavares une seus filósofos como Borges os seus infames³¹. Premat estabelece também em Borges a tradição do escritor que produz

extraños relatos en donde mezcla referencias enciclopédicas e imaginario; um escritor de reescrituras, pero de reescrituras a menudo irrespetuosas, em las cuales las figuras referenciales están situada en el mismo nivel que personajes menores u olvidados de la historia o bien reescrituras de falsário, repletas de operaciones de deformación e invención disimuladas [...]³². (2010, p. 3)

É importante lembrar que a obra de Borges é comumente associada à biblioteca, a qual “aparece reiteradamente, tanto como figura simbólica quanto como espaço físico concreto, um entrelugar a partir do qual pode desenvolver-se a produção de conhecimento” (MOREIRA, 2012a, p. 19), compondo uma tradição de escritores para quem

Lo imaginario no se constituye contra lo real para negarlo o compensarlo; se extiende entre los signos, de libro en libro, en el intersticio de las citas y los comentarios; nace y se forma en el intermedio de los textos. Es un fenómeno de biblioteca.³³
(JURADO, 2008, p. 28).

Não apenas *Histórias falsas*, mas todo o universo literário de Gonçalo M. Tavares pode ser associado também à prática de escritores que “habían hecho ficción a partir de la biblioteca” (JURADO, 2008, p. 10). Nessa direção, a epígrafe transcrita nesta seção lembra a leitura como

³¹ Sobre as narrativas de *História Universal da Infâmia*, Borges declara no prólogo à edição de 1954: “São a irresponsável brincadeira de um tímido que não se animou a escrever contos e que se distraiu falsificando e deturpando (sem justificativa estética uma vez ou outra) histórias alheias.” (2012, p.11-12).

³² “histórias estranhas em que se misturam referências enciclopédicas e imaginárias; um escritor de reescritas, mas frequentemente de reescritas desrespeitosas, em que figuras referenciais são colocadas no mesmo nível que personagens menores ou esquecidos da história, ou mesmo falsas reescritas, repletas de operações de deformação e invenção disimuladas.” (tradução nossa)

³³ “O imaginário não é constituído contra o real para negá-lo ou compensá-lo; estende-se entre os signos, de livro a livro, no interstício de citações e comentários; nasce e se forma no meio dos textos. É um fenômeno de biblioteca.” (tradução nossa)

combustível para a escrita, uma leitura, como pensava Barthes, em que se levanta a cabeça constantemente não pelo tédio ou desinteresse, mas pelo “afluxo de ideias, excitações e associações” (BARTHES, 2004b, p. 26). Tanto a série “O bairro” como *Biblioteca* ilustram bem essa literatura “que no tiene como referente la realidade, sino los propios libros leídos” (JURADO, 2008, p.81). *Histórias falsas*, entretanto, se situa de forma mais plena dentro do território ficcional, uma vez que a série e a obra citadas trazem uma escritura híbrida, mescla de ensaio e ficção, que retoma indícios de determinados autores, sendo “possível perceber nos livros seus rastros, suas pegadas, e por meio desses indícios ler essas narrativas como breves ensaios ficcionais” (MOREIRA, 2016, p. 83).

Essa vinculação ao universo de Borges foi apontada ainda por Júlia Studart, para quem *Histórias falsas* traz um “conjunto de narrativas quase ao modo de Jorge Luis Borges entre a ‘atribuição errônea’ e o ‘anacronismo deliberado’ propostos no conto *Pierre Menard, autor do Quixote*” (2012, p. 47). A citação é sintomática do desvio praticado por Tavares, uma vez que o conto de Borges se assemelha estruturalmente a um projeto de crítica literária³⁴, chocando-se com a proposta de um espaço considerado de *Ficções* (conforme MOREIRA, 2012a, p. 67), da mesma forma que a presença de biografias não se aclimata bem ao espírito ficcional de um livro chamado *Histórias falsas*.

Em Borges, a noção de “anacronismo deliberado” constitui uma “técnica nova” de escritura desenvolvida por Menard, a qual desestabiliza conceitos e duvida da noção de verdade. Gustavo Oliveira, ao estudar essa vontade de desestabilização, essa “estética do assombro” de Borges, define o procedimento como uma atividade:

relativa à produção de textos literários – de um lado, a tradição literária e os precursores como fonte única e autoridade primeira sobre os textos; no outro polo, a concepção dos textos como entes proteicos, que constantemente solicitam que variações, ainda que sutis, sejam neles aplicadas. Nessa interpolação assenta-se a possibilidade da leitura como ato criativo. (OLIVEIRA, 2017, p. 16)

A noção de anacronismo merece ainda algumas reflexões. Entendido como procedimento que consiste em “atribuir a uma época ou a uma personagem ideias e sentimentos que

³⁴ “Pierre Menard, autor do Quixote” integra o volume *Ficções*, de Jorge Luis Borges. Ao traçar a caracterização do autor recém-desaparecido, o narrador-crítico-biógrafo expõe que “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos insta a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e o livro *Le Jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como se fosse da madame Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacatos. Atribuir a Louis-Ferdinand Céline ou James Joyce a *Imitação de Cristo* não será uma renovação suficiente desses tênues conselhos espirituais?” (BORGES, 2007, p. 44-45)

são de outra época, ou em representar, nas obras de arte, costumes e objetos a que não pertencem” (HOUAISS, versão eletrônica), o anacronismo é lembrado na “Breve Nota” de abertura quando o narrador fala do uso de elementos inexistentes na época dos relatos: “Não são histórias do gênero fantástico, mas um homem — de há três mil anos — pode nelas utilizar objetos que ainda não existiam” (TAVARES, 2005b, p. 7). Nicole Loraux recorda que a narrativa anacrônica “é o pesadelo do historiador, o pecado capital contra o método, do qual basta apenas o nome para constituir uma acusação infamante, a acusação — em suma — de não ser um historiador” (1994, p. 57). Mas deseja o narrador de *Histórias falsas* atuar como tal, aproximando-se do historiográfico? Mais uma vez resgatamos a “Breve Nota” de abertura, na qual ele expõe sua poética: “Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olhar em relação à linha central da história da filosofia” (TAVARES, 2005b, p. 7). A vontade historiográfica é, como se vê, posta de lado, e o uso do anacronismo aparece nessas narrativas, portanto, como estratégia de desmonte, da transformação em ficção.

Ainda que essa “Breve Nota” fale na utilização de “objetos que ainda não existiam”, o anacronismo em *Histórias falsas* parece se situar mais no plano das citações do que no mundo material, uma vez que não há nada que lembre o exemplo surrealista de Lucien Febvre de que “César morreu com uma coronhada de *browning*” (FEBVRE apud DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 34). Ainda de acordo com Febvre, esse anacronismo material seria algo menor, “nada diante do anacronismo de ferramenta mental”. Rancière vai na mesma direção, vendo nesses descompassos entre visões de mundo a existência de “anacronias³⁵”:

Dizer que Diógenes tinha um guarda-chuva significa simplesmente, dados os conhecimentos de que dispomos, um erro quanto aos acessórios disponíveis em Atenas no século IV antes de Cristo. Não há razão para que seja ordenado numa classe específica de erros que seria a dos ‘erros contra o tempo’” (2011, p. 46).

Já no plano das citações, a confusão temporal e, o mais importante, entre visões de mundo se dá de forma mais evidente. Em “a história de Listo Mercatore”, isso ocorre quando o narrador compara a trajetória do personagem biografado com versos que ainda seriam escritos: “Antepassado do famoso poeta persa — Omar Khayyam —, Listo Mercatore seguia na vida os conselhos que muitos séculos depois o poeta escreveria” (TAVARES, 2005c, p. 22). A comparação da visão de mundo grega com o pensamento persa representa bem a ideia de anacronia proposta por Rancière. Em “a história dos tiranos”, o procedimento se repete em uma citação

³⁵ Jacques Rancière não vê a existência de anacronismos, mas de “anacronias”: “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentido de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’” (2011, p. 49).

não identificada de Walt Whitman — “Resistir muito, obedecer pouco” — também atribuída a épocas progressas, qual seja a da vida de Zenão. O século XIX norte-americano funciona estranhamente como explicação para o mundo grego.

Em Tavares, porém, essa anacronia, longe de ser “o pecado dos pecados” (FEBVRE apud RANCIÈRE, 2011, p. 21), aparece de forma fecunda, sendo o motor para o jogo da criação literária, fundada em uma lógica diversa da historiográfica. Didi-Huberman, ao propor o anacronismo das imagens dentro da História da Arte, salienta essa dupla face do anacronismo, “verdadeiro *pharmakon* da história”, buscando distinguir o “*anacronismo* como erro metodológico na história e a *anacronia* como errância ontológica no tempo” (2015, p. 37, grifos do autor). Mais uma vez aparece aqui a noção de errância, resgatada por Didi-Huberman e tão cara a Tavares, autor que perdeu o mapa e que agora constrói seus próprios passos, deixando, porém, traços de pertencimento a uma tradição: a do apócrifo.

Ainda em relação aos vínculos Tavares-Borges, a epígrafe presente em *Histórias falsas* — “*Já não me lembro se fui Abel ou Caim*” (TAVARES, 2005b, p. 9, grifos no original) — amplifica a ligação com o autor argentino e também com a tradição do apócrifo. O fragmento, extraído do poema “Gênesis, IV, 8”: “Fue en el primer desierto. / Dos brazos arrojaron una gran piedra. / No hubo un grito. Hubo sangre. / Hubo por vez primera la muerte. / Ya no recuerdo si fui Abel o Caim” (BORGES apud IVANOVITCH, 2009), remete à subversão do cânone, com a reescritura da cena bíblica, rasurando-a e revelando o quanto a memória é responsável por apagamentos e deformações que fornecem outras leituras e interpretações. O apócrifo, como categoria intertextual de subversão, aparece como a outra face da moeda, o reverso do cânone, responsável pela fundação de um contramito bíblico que simultaneamente ecoa e apaga a versão primeira:

L’enjeu de cette réécriture borgésienne n’est donc pas tant de jouer, ou rejouer la scène du meurtre fondateur, que de la déjouer. Au lieu de la mémoire de la fondation de la violence, Borges institue son oubli en principe fondateur de son esthétique des «monedas». Pourquoi la mémoire est-elle «esa moneda que no es nunca la misma»? Précisément parce que cet objet biface symbolise les Borges apocryphe intermittences de la mémoire et de l’oubli. Pour dévoiler une face, la pièce de monnaie en cache une autre, et vice versa. Le récit canonique correspondrait à l’envers de cette monnaie de fer, et l’entreprise borgésienne consisterait à en montrer le revers³⁶. (IVANOVITCH, 2009, internet)

³⁶ “O objetivo desta reescrita borgesiana é, portanto, não tanto jogar ou reproduzir a cena do assassinato fundador como para frustrar isso. Em vez da memória do fundamento da violência, Borges insere seu esquecimento como o princípio fundador de suas ‘moedas’ estéticas. Por que a memória é ‘a moeda que não é nunca a mesma’? Precisamente porque este objeto biface simboliza as intermitências apócrifas de Borges da memória e do esquecimento. Para desvendar um rosto, a moeda esconde outra, e vice-versa. A narrativa canônica corresponderia ao verso desta moeda de ferro, e a empresa Borgésiana consistiria em mostrar o reverso”. (tradução nossa)

Essas *Histórias falsas* podem ser entendidas, portanto, como a “tradução desastrada” de que fala a epígrafe desta seção. Uma tradução desastrada, mas criativa, de leituras anteriores, um processo que “ganha na falha”. A contestação de Montaigne ou de Platão, a elucidação de lacunas tais como o destino do *Margites* de Homero, a releitura de fatos narrados e documentados na história, essa escrita labiríntica que vai e vem, que tira e põe e que remete à poética borgesiana — tudo isso abala a autoridade dos nomes citados, não mais vistos como fonte segura do que se afirma, mas como lacunares e necessitando de preenchimentos, ilustrando a força criativa do narrador-leitor das *Histórias falsas*.

Na busca dessa genealogia, desse pertencimento a uma tradição, interessante é notar ainda que o próprio Borges, em apresentação a *Vidas imaginárias*, vincula sua *História universal da infâmia* à poética de Schwob: “Por volta de 1935 escrevi um livro cândido que se chamava *História universal da infâmia*. Uma de suas muitas fontes, ainda não assinalada pela crítica, foi este livro de Schwob” (BORGES apud SCHWOB, 1997, p. 10), acrescentando que o escritor francês “inventou um método curioso. Os protagonistas são reais; os feitos podem ser fabulosos e não poucas vezes fantásticos” (1997, p. 10). Tavares, ao citar o autor argentino por meio da epígrafe e ao utilizar estratégias discursivas similares às do autor de Menard acaba, em um espelhamento triplo, remetendo a Marcel Schwob e suas *Vidas imaginárias*.

Longe de querer traçar uma genealogia exaustiva para a tradição do apócrifo, cumpre salientar o papel fundador de *Vidas imaginárias*. A compilação traz 23 minibiografias, em que Schwob, utilizando-se de alguns procedimentos típicos da narrativa biográfica, recria passagens da vida de nomes célebres ou não, rompendo com o cânone biográfico e sua noção de verdade. As rasuras que Schwob promove ocorrem quando, por exemplo, ele deixa em aberto o final de certas histórias, o que não condiz com o estatuto tradicional da “biografia” (caso do relato “Burke e Hare, assassinos”) ou quando recria atos e pensamentos dos biografados.

Schwob, dessa forma, abre caminho para as chamadas biografias apócrifas, que, lançando mão de estratégias e procedimentos típicos do campo biográfico, acabam por colocar em colapso a verdade que se poderia extrair de tais textos, enquadrados, agora, como produtos tipicamente literários por meio de procedimentos ficcionais. Esse caminho trilhado por Schwob criou uma verdadeira linhagem, gerando outros textos durante os séculos XX e XXI, que continuam enveredando pela biografia ficcional.

El recorrido por la obra biográfica de Marcel Schwob y por la tradición tejida en torno a ella constituye, en definitiva, un ejemplo de que es posible, y aun recomendable, pensar en una literatura mundial, en las manifestaciones particulares acaecidas en la

entera república de las letras, pues son los propios escritores quienes crean, encarnándola, la propia historia literaria o, en este caso a partir del ejemplo de Schwob y de Borges, una genuina y duradera tradición.³⁷ (CRUSAT, 2016, p. 487-490)

Apesar da referência a uma “literatura mundial”, Crusat vê nos autores latino-americanos os maiores seguidores dessa linhagem, com nomes como Juan Rodolfo Wilcock e Roberto Bolaño. O tema, porém, não é estranho à literatura europeia: Danilo Kis, Karel Capek e Antonio Tabucchi são alguns facilmente citáveis quando o assunto são as “vidas imaginárias”.

Também a literatura portuguesa anterior a Tavares possui exemplo de biografias apócrifas. José Saramago aventurou-se nesse campo com o resgate do heterônimo de Fernando Pessoa em *O ano da morte de Ricardo Reis*. Afastando-se mais no tempo, vemos em Eça de Queiroz um dos precursores lusitanos do gênero, com o dândi finissecular Carlos Fradique Mendes. Criação originária de três nomes — Eça de Queiroz, Jaime Batalha Reis e Antero de Quental —, Fradique parece ser o mais remoto indício do ficcional biográfico em Portugal: veio a público pela primeira vez em 1869, no jornal *A revolução de setembro*, que trazia cinco de seus poemas. O truque era uma tentativa de apresentar à literatura portuguesa, então conservadora e romântica, as conquistas da nova poesia francesa, sobretudo as de um outro Carlos: Charles Baudelaire. A brincadeira foi retomada mais adiante por Eça de Queiroz, que, em 1888, publica em folhetins *A correspondência de Fradique Mendes*, obra que traz, na primeira parte, um esboço biográfico do poeta, a partir do relato de um narrador e daqueles que o “conheceram”.

3. 4 Gonçalo M. Tavares, leitor de Schwob

A vinculação de *Histórias falsas* à tradição apócrifa fundada por Schwob-Borges pode ser melhor compreendida com uma análise comparativa dos procedimentos utilizados na construção dos textos. Uma ligação inicial já é visível na erudição livresca de seus autores, o que os leva a manipular referências diversas que têm no mundo greco-latino seu ponto de partida. Diferentemente de Borges, que não recua tanto no tempo, Tavares e Schwob demonstram especial apreço por personagens do mundo clássico, o que não é de se estranhar no autor francês, imerso em um contexto de ascensão das ideias parnasianas e simbolistas neoclássicas. Em “a história

³⁷ “O passeio através da obra biográfica de Marcel Schwob e da tradição tecida em torno dela é, em suma, um exemplo de que é possível, e até aconselhável, pensar em uma literatura mundial, nas manifestações particulares que ocorreram em toda a república das letras, porque são os próprios escritores que criam, encarnando-a, a própria história literária ou, neste caso, a partir do exemplo de Schwob e Borges, uma tradição genuína e duradoura”. (tradução nossa)

de Metão, o pequeno”, é explícito o intertexto com Schwob, através da referência a Empédocles, personagem comum aos dois autores: “ele acreditava que o mundo se regia por duas forças opostas: o amor e o ódio” (TAVARES, 2005b, p. 27), que quase reproduz a narrativa do século XIX: “Todos os seres, ele dizia, não passam de pedaços separados desta esfera de amor onde o ódio se insinuou” (SCHWOB, 1997, p. 28). Entretanto, diferentemente de Schwob, que ordenou em livro suas “vidas” segundo uma cronologia que “resume las grandes etapas de la Historia” (CRUSAT, 2016, p. 3102), partindo do mundo clássico, Tavares não parece estabelecer qualquer critério para a sequência de suas “histórias”. Elas oscilam entre tempos e lugares, predominando, porém, o mundo greco-romano, em um afastamento ainda maior em relação ao critério cronológico-historicista.

Além disso, a gênese de *Histórias falsas* em muito se assemelha ao projeto literário de *Vidas imaginárias*, pensadas como um projeto único, mas publicadas esparsamente em outros meios antes de adquirir o formato final em livro. Como ocorrera com Schwob, cujas “vidas” saíram por quase dois anos no *Le Journal*, só vindo a público em definitivo em 1896, Tavares afirma na “Breve nota” já citada:

Escritas no mesmo período, algumas destas *Histórias falsas* foram sendo no entanto publicadas em momentos muito distintos, em revistas portuguesas e numa antologia de contos (*Jovens escritores para a nova Europa*) publicada em italiano e húngaro³⁸. (TAVARES, 2005b, p. 7)

A dualidade temporal das publicações interessa na medida em que revela mudanças na composição das histórias. É esse o caso de “a história de Aurius Anaxos”. Em *Racconti senza dogana: giovani scrittori per la nuova Europa* (2003), da editora italiana Gremese, vê-se o título “La (falsa) biografia de Aurius Anaxos”, indicativo da consciência de Tavares de que estava no terreno das ficções biográficas e posteriormente retirado quando da edição em livro. A presença ainda dessa “Breve nota”, à guisa de prefácio, também ecoa procedimento análogo adotado tanto por Schwob como por Borges em suas obras, alertando os leitores sobre a gênese e o caráter atípico de suas obras.

No que diz respeito à estrutura das tramas, é possível também estabelecer paralelos entre as “histórias” de Tavares e as “vidas” de Schwob. Francisco García Jurado, ao analisar as “vidas

³⁸ Temos poucas notícias da publicação em separado das narrativas de *Histórias falsas*: “a história de Lianor de Mileto” saiu, originalmente, em Portugal, na extinta revista *Visão Mundial* (nº 19, de agosto de 1999) com o nome de “A biografia de Lianor de Mileto”; “a história de Aurius Anaxos” saiu em *Racconti senza dogana: giovani scrittori per la nuova Europa*, de 2003, com o nome de “A (falsa) biografia de Aurius Anaxos”. Das demais nada ficamos sabendo.

imaginárias”, vê, como grandes marcas dessas narrativas, três aspectos: 1) a brevidade dos relatos, em que se “pretende rescatar algunos hechos recônditos de cada personaje” (2008, p. 47); 2) a presença do onírico ou do sórdido; e 3) quando se fazem biografias de escritores, o cruzamento metaliterário entre vida e obra, em que “sus biografias van a confundirse deliberadamente com sus próprias ficciones literárias” (2008, p. 47).

Quanto à primeira dessas características, Tavares constrói, em *Histórias falsas*, narrativas muito breves — entre quatro e seis páginas —, que se prendem a traços mínimos para a constituição dos perfis, como se isso fosse suficiente para fornecer um retrato significativo dos personagens ali esboçados, retomando mais uma vez a noção barthesiana de *biografemas*. Em “a história de Metão, o pequeno”, adverte o narrador que “É necessário resumir os diversos atos de um homem, para que as biografias não durem tanto tempo como as vidas relatadas; e é possível e mais fácil fazê-lo quando, durante muitos anos, o que é feito se faz sempre em linha reta, sem flutuações” (TAVARES, 2005b, p. 30). Mas que não se pense que, em *Histórias falsas*, essas vidas se repetem indefinidamente. O narrador parece querer induzir-nos a erro com essa declaração, uma vez que muitas dessas narrativas se valem de histórias de vida subitamente mudadas em sua rota inicial. Em *Vidas imaginárias*, vários também são os personagens repentinamente levados a novos caminhos existenciais, como “Crates, cínico”, que abandona a riqueza, pondo em prática os ensinamentos de Diógenes, filósofo mais tarde retomado em *Histórias falsas*, na biografia de Listo Mercatore:

Um dia em que fora assistir a uma tragédia de Eurípedes, ele se sentiu inspirado com a aparição de Télefos, rei da Mísia, vestido com farrapos de mendigo e levando uma corbelha na mão. Levantou-se no teatro e anunciou com voz forte que distribuiria a quem quisesse os duzentos talentos de sua herança, e que doravante as roupas de Télefos lhe bastariam. (SCHWOB, 1997, p. 40).

A mudança ainda pode ser vista em outras vidas, como a de Petrônio, que “desaprendeu inteiramente a arte de escrever, tão logo começou a viver a vida que imaginara” (SCHWOB, 1997, p. 71) ou Frade Dolcino, que, em Parma, “foi inspirado a compreender tudo” (SCHWOB, 1997, p. 82). Já em *Histórias falsas*, narrativas como as de Lianor de Mileto, de Listo Mercatore, de Metão, de Aurius Anaxos e de Elia de Mirceia mostram o desdobramento dos personagens em dois momentos: um antes e um agora, em uma epifania³⁹ formativa. Isso se dá

³⁹ Oriunda do vocabulário religioso, a secularização da noção de epifania tem em James Joyce uma forte presença: “As epifanias em Joyce são praticamente constantes. Esses personagens que se emudecem têm revelações das mais banais até aquelas que representam um confronto com seus modos de existir” (EYBEN, 2013, p. 16). Esse segundo tipo de revelação é que está na base de algumas das histórias falsas de Tavares. Ela seria assim um “instante de experiência que emerge por uma abrupta revelação interior” (EYBEN, 2013, p. 15) capaz de mudar os rumos de vida de um personagem.

com Tales após a morte da criada Lianor, abandonando a anterior vida de indisciplina; ou em Listo Mercatore quando encontra com Diógenes, “num episódio rapidíssimo, mas decisivo” (TAVARES, 2005b, p. 23) e “Em dois meses deu quase tanto aos pobres como roubara a todos — pobres e ricos — durante vinte anos” (TAVARES, 2005b, p. 25); ou ainda com Elia de Mirceia, quando, ao perder o dedo, passa a encarnar os ensinamentos do mestre Lao Tse: “Foi o dia da mudança” (TAVARES, 2005b, p. 45); ou finalmente com Aurius Anaxos, que, após ter “derrubado definitivamente a sua respeitada vida anterior” (TAVARES, 2005b, p. 41), se vê salvo por Anaxágoras. Em “a história de Metão, o pequeno”, o movimento é mais amplo, configurando duas mudanças. A primeira delas se verifica no momento em que uma cirurgia é nele feita com o intuito de aplacar-lhe fortes dores de cabeça:

Séculos mais tarde, tornar-se-iam usuais operações onde se abria a cabeça para retirar a pedra da loucura, pedra que se dizia responsável por determinados actos desequilibrados. Neste caso, foi como se tivesse sucedido o oposto: alguém infiltrou a rocha causadora de insensatez na cabeça de Metão. Outros, menos crédulos na ciência desses dias e mais convictos no terror sagrado de todos os milênios, diziam, entre si, que os médicos, depois de lhe abrirem o corpo, haviam-se esquecido, lá dentro, de um animal vermelho: de modo mais claro, e numa palavra: do demónio.

(TAVARES, 2005b, p. 28)

Após um procedimento cirúrgico — supostamente uma trepanação, retratada em obras de artistas posteriores como Bosch⁴⁰ —, Metão passa a encarnar uma agressividade que não condizia com sua anterior tranquilidade: “de homem conciliador, digno irmão mais novo do sábio Empédocles, passou para cabeça fixa” (TAVARES, 2005b, p. 28). Metão agora odiava e tornou-se “profissional da discórdia”: “separou casais, acabou com a amizade entre irmãos (e de entre elas a sua com Empédocles), zangou irreversivelmente alguns pais com os seus filhos, alguns filhos com os seus pais; ganhou, em suma, quase um inimigo por cada dia” (TAVARES, 2005b, p. 30). Esse Metão virulento, porém, cai por terra na hora em que recebe uma carta em que fica a saber que será envenenado por Tírceu, “o seu velho e fiel amigo”. Nessa hora, o narrador, valendo-se de recursos retóricos inoculadores da dúvida, tais como perguntas e fórmulas impessoais materializadas em “quem viu”, revela a mudança final do personagem:

Terá recordado Metão, pelo choque, a sua vida anterior? Terá sido a última frase da carta anónima que, depois de manifestar a tristeza pela perda do homem que Metão era antes — sensato e equilibrado —, dizia:

“De que honras, de que alturas de felicidade eu cáí para andar aqui, sobre a terra, entre os mortais.”

Terá sido a recordação de vidas anteriores?

⁴⁰ Nesse sentido, ver a obra “La extracción de la piedra de la locura” (1501-1505), óleo sobre madeira, 48,5 x 34,5 cm, pertencente ao acervo do Museu do Prado, em Madri.

Por dentro, ninguém pode saber o que sucede; mas por fora, no corpo e nos actos, quem viu pode dizer o que viu.

Conta-se, pois, que o final da vida de Metão, foi ao nível do seu início. Numa palavra: com sabedoria. (TAVARES, 2005b, p. 31)

Como teve acesso o narrador à carta que ameaçava Metão? Nada informa. E por que não revela ser Empédocles o autor da “última frase da carta anónima”, fato facilmente constatado na tradição sobre o filósofo? Esse silêncio é parte da poética dessas narrativas.

Em “a história de Arquitas”, porém, a ideia de permanência é mais forte. Arquitas é o responsável por preservar, a pedido de Platão, o *Margites*, a comédia desaparecida de Homero, o que também já reforça a terceira característica exposta por Jurado, qual seja, o caráter meta-literário das narrativas, fazendo referência a livros e aos textos que eles contêm: “Schwob no es ajeno a la importancia que tiene la aparición de libros en la ficción, en particular el papiro de Heráclito, o los libros de Epicuro y Empédocles” (JURADO, 2008, p. 81). O narrador, ao tratar da vida desse guardião literário, salienta um leve traço que lhe define a figura: “Se quisermos resumir a vida de Arquitas, poderíamos dizer: foi aquele que recebeu, ou então de uma vez: é o Hospitaleiro.” (TAVARES, 2005b, p. 51). Pouco mais se sabe sobre ele: que “era adorador de Pitágoras” e “utilizava os números para descobrir o Divino” (TAVARES, 2005b, p. 54) ou ainda que “Outro nome, aliás, podia atribuir-se a Arquitas, o velho: Aquele que vê partir” (TAVARES, 2005b, p. 55). E nada mais. A concisão do relato valida, pois, a noção de biografema em oposição ao aspecto monumental das biografias canônicas e aproxima *Histórias falsas* da poética schwobiana: “Esses pequenos detalhes, que por si sós podem dizer tudo a respeito de um indivíduo, lembram Marcel Schwob e suas *Vies imaginaires*” (DOSSE, 2009, p. 306).

Entretanto, vale dizer que, tanto em Schwob como em Tavares, as narrativas pretendem dar conta da totalidade de uma vida, fechando-se, quase sempre, com a morte ou o desaparecimento da personagem biografada, fazendo jus à definição do narrador de *Histórias falsas*, para quem “falar de uma vida sem erros só é possível depois de assistir ao seu término” (TAVARES, 2005b, p. 28).

Seguindo ainda as características propostas por Jurado para as “vidas imaginárias”, vê-se que Tavares segue de perto a tradição do apócrifo, vinculando-se também ao segundo grupo de elementos estilísticos, através da temática do onírico e do sórdido. Se Schwob, com seus arroubos biográficos, mitigava o positivismo vigente no século XIX, Tavares segue o mesmo caminho com suas *Histórias falsas*, oferecendo o caminho da literatura como alívio para a era da técnica. Ainda que *Histórias falsas* traga a advertência em sua “Breve Nota” de que suas

narrativas “Não são histórias do gênero fantástico”, a presença desse elemento é uma das marcas das narrativas, o que lhe confere modernidade em relação ao relato clássico.

Em “a história de Julieta, a santa da Baviera”, por exemplo, o elemento fantástico aparece na descrição da morte do casal Romeu e Julieta — “Não os tornados famosos por Shakespeare, mas os outros, os que chegaram a velhos: os da cidade da Baviera” (TAVARES, 2005b, p. 11). Ordenados a morrer queimados por ordem do imperador Conrado III, o narrador nos informa de “um pormenor: *diz quem viu* que o corpo de Julieta ardeu por completo ainda o de Romeu permanecia intacto” (TAVARES, 2005b, p. 14, grifo nosso), desafiando a lógica dos fatos humanos, imprimindo um desvio que resgata o mito e a lenda, ilustrados na voz dos presentes, testemunho diluído, porém, na fórmula linguística vaga do “diz quem viu”, sem nome ou outro elemento que confira a certeza de identificação. Nessa narrativa, o caráter suplementar, já apontado na discordância em relação a Montaigne, manifesta-se mais uma vez no confronto entre a explicação histórica e a interpretação de “uma das descendentes de Julieta da Baviera”, uma enigmática condessa I. Enquanto os historiadores veem na resistência de Romeu ao fogo marca de seus aprendizados da filosofia de Heráclito, a condessa I. (inominada) vê em tal fato “o último sacrifício de amor por parte de Julieta”.

A presença do elemento fantástico também se faz presente em outros textos, como em “a história de Lianor de Mileto”, narrativa que conta o drama de uma criada, rejeitada em sua paixão pelo filósofo Tales. Desiludida, quis morrer e “atirou-se ao mar”, desaparecendo nas águas. O filósofo, porém, a partir desse acontecimento, experimenta uma súbita mudança em sua rotina indisciplinada: a partir daquele momento, ia, todos os dias, ao mar e o alimentava com arroz: “Se os peixes e a água comerem arroz, os peixes e a água esquecerão a carne de Lianor” (TAVARES, 2005b, p. 19). Após vinte e cinco anos dedicando-se a essa atividade, o dia da morte de Tales chega. Esse dia, porém, prometia mais acontecimentos para os habitantes de Mileto, pois o corpo de Lianor finalmente aparecia: “Vinte e cinco anos tinham passado, mas *diz quem viu*: havia um sorriso, um largo sorriso no rosto do cadáver” (TAVARES, 2005b, p. 20, grifo nosso). A essa versão já pouco verossímil — encarnada mais uma vez na fórmula vaga do “diz quem viu” —, o narrador contrapõe outra, de feições fantásticas e impossível de confirmação:

Outra versão (*impossível confirmá-la*): deu à costa, sim, no dia da morte de Tales de Mileto, mas intacta, tanto na carne como na alma; isto é: viva, absolutamente viva; apenas envelhecida vinte e cinco anos, cabelos brancos, rugas.

Terá mesmo sido ela a tratar dos preparativos para a condução de Tales à sua última morada. Como uma simples criada, prestável.

Esta versão faz de Lianor uma trocista sádica: foram ouvidas gargalhadas nas horas do enterro mais triste da cidade de Mileto. (TAVARES, 2005b, p. 20, grifo nosso)

Nessa narrativa, a presença do fantástico, longe de ser apenas elemento estético, entra como principal procedimento para a construção da moral da história, já que, nas duas versões, Lianor ri da morte do filósofo, ainda que este tenha sido ironicamente o responsável pela conservação de seu corpo tantos anos submerso.

Já em “a história de Elia de Mircea”, o guarda da fronteira que dá nome a essa “vida imaginária” tem sua existência transformada ao se deparar com um sábio moribundo: Lao Tse. O caráter suplementar da trama também é evidente, já que o narrador fornece informações sobre o processo de escrita do Tao Te Ching nos momentos finais da vida do sábio ou mesmo sobre sua morte: “Lao Tse não morreria como o comum dos velhos, esperando. Pelo contrário: suicidara-se com uma espada” (TAVARES, 2005b, p. 46). O narrador mais uma vez desafia o cânone e suplementa-o. Na trama, Elia decide se tornar seguidor da doutrina do mestre, mas, apesar de reler constantemente a obra do sábio, percebe que “no corpo algo resistia a aproximar-se do que Lao Tse lhe ensinara” (TAVARES, 2005b, p. 44). Até que a revelação se dá através de um sonho:

Uma noite, porém, a intensidade que ensina entrou no sonho. Viu-se num mosteiro, submisso. Imitava até ao ponto de repetir o gesto de levantar o dedo indicador da mão direita, *exactamente como costumava fazer o mestre*. No sonho, o mestre perguntou — por que levantas o dedo indicador?

E ele, depois de repetir o gesto, respondeu: porque quero aprender consigo.

O momento que ensina como um professor veio depois. Uma nova pergunta foi feita e no momento em que Elia levantava o indicador *repetindo o gesto ritual do mestre*, este, com uma lâmina, cortou-o.

Logo de seguida, veio a pergunta: tens dores? E foi ao tentar levantar o dedo indicador e ao ver que tal não era possível, pois que este já não existia, que Elia de Mircea percebeu, de modo explícito, que *aquele gesto não era seu e, por isso mesmo, não era digno*.

Acordou, mas com sangue. Olhou para a mão direita e viu que o seu dedo indicador fora mesmo cortado.

Sonhos de tanta importância que atravessam a parede. Tornam-se reais, consequentes.

Foi o dia da mudança. (TAVARES, 2005b, p. 45, grifo nosso)

O elemento mágico, então, se torna parte integrante da narrativa, com o personagem acordando com o dedo de fato decepado, o que lhe propicia o caminho de construção da sabedoria pessoal plena. Pedro Eiras, em *A moral do vento*, analisa o processo de amputação do dedo de Elia como “representação da castração: é o pénis que Lao Tse corta a Elia” (2006, p. 142), etapa necessária na libertação do discípulo dos ensinamentos do mestre. Do processo inicial e natural de imitação, o aluno deve aprender a caminhar com os seus próprios passos: só assim o ensinamento estará completo. E é a partir dessa castração que poderá brotar algo novo, um gesto original de Elia. O discípulo, imitador do mestre, precisa transcender essa etapa e

libertar-se da influência que o torna indigno imitador, descobrindo seus próprios caminhos. A partir de então — “Depois desse dia, todos notaram a diferença” (TAVARES, 2005b, p. 46) — é que Elia poderá jogar fora a espada que garantiria a ressurreição do antigo mestre e se construirá como sábio, até que um de seus discípulos também “aceitaria, de livre vontade, num dado momento, abdicar de um dedo” (TAVARES, 2005b, p. 46), libertando-se do mestre e imprimindo uma nova direção ao pensamento. Interessante é notar que o nome “Elia de Mircea” constitui um trocadilho de Mircea Eliade, nome de um historiador de mitos e religiões, filósofo e romancista de origem romena, naturalizado norte-americano, estudioso do taoísmo de Lao Tse e não desconhecido de Tavares, a julgar pelo verbete “Mircea Eliade”, de *Biblioteca*:

Cada povo tem um elemento apático — sem inimigos — e homens que combatem por um centímetro de terreno.

Todos os povos têm uma parte feminina.

Nos povos clássicos, com cidades de trinta pessoas, as notícias eram colocadas em ramos de árvores, e não existindo ainda a literatura dos jornais, a notícia era concreta. Por exemplo: um homem pendurado pelo pescoço no ramo de uma árvore.

A cidade olhava para o homem enforcado e "aquilo" era a notícia do dia.

(Já leste a notícia? Vai à árvore.)

Nos bons tempos antigos, notícias eram apenas os acontecimentos que os olhos viam e os dedos podiam tocar. Tudo o resto eram mitos. (TAVARES, 2004a, p. 121)

As lições do historiador de mitos e religiões aparecem em um condensado que Tavares recria dentro da ótica moderna e de rasura por ele instaurada, mostrando — tanto em seu trabalho como no de Eliade — que o estudioso é aquele consegue ir além, elaborando suas próprias teses e reflexões. Estendendo esse raciocínio para sua obra como um todo, em que as referências literárias são inúmeras, Tavares parece também querer dizer a seus leitores que seus dedos já foram cortados e que vai além de seus mestres, não os imitando em suas obras.

Voltando, porém, à caracterização de Jurado no que diz respeito à tradição das “vidas imaginárias”, pode-se ver que o sórdido também está presente em *Histórias falsas*, em narrativas como “a história de Faustina, a medrosa” ou “a história de Julieta, a santa da Baviera”. Na primeira delas, Faustina, após trair o marido — o imperador romano Marco Aurélio — e ser descoberta, vê-se forçada a aceitar o horror de uma cruel punição: ter o sangue do amante derramado sobre seu corpo para que o asco provocado por essa ação a fizesse esquecer o amado. Nessa história, Tavares, sem prejuízo de outros procedimentos do apócrifo, como a presença de citações que validam o discurso histórico — “[Marco Aurélio] escrevera em seus apontamentos: ‘Por natureza, a razão que te governa basta-se a si mesma, quando pratica a justiça, e, por esse modo, conserva a calma’” (TAVARES, 2005b, p. 48) —, interessa-se pelo lado sombrio

de “um dos mais célebres estoicos”, suplementando ironicamente o discurso biográfico tradicional.

Já em “a história de Julieta, a santa da Baviera”, Romeu, “o duque do Fogo”, é assim descrito: “Impiedoso, invadiu países; dizimava metade de um povo para que a outra metade o tornasse célebre” (TAVARES, 2005b, p. 12). Sua notoriedade advém, portanto, do mal que provoca, do ódio que suas ações degeneradas despertam entre os vencidos. E é por ele, por sua maldade, que Julieta se torna relevante. Apesar de esquecida após uma breve relação amorosa com Romeu, sua vida é totalmente marcada por esse episódio: “Nela o amor não passou como um ataque mongol” (TAVARES, 2005b, p. 12). E é por isso que algo de sua história chega até nós.

Por fim, a última característica elencada por Jurado diz respeito ao caráter metaliterário dos textos. Ainda que a presença de citações e referências seja a tônica das biografias de *Histórias falsas*, duas das narrativas — “a história de Elia de Mirceia” e “a história de Arquitas” — trazem o livro como elemento responsável pela gênese da trama. Nelas, “la aparición del libro en el relato se corresponde con un momento crucial de la vida de los personajes” (JURADO, 2008, p. 82). Na primeira delas, a escrita do Tao Te Ching, “um dos mais importantes livros da história da filosofia e da religião” (TAVARES, 2005b, p. 43), é narrado como ato último na vida de Lao Tse:

Durante dois dias Lao Tse escreveu ininterruptamente. Era a insônia e a vontade de quem percebe que utiliza as últimas horas.

No terceiro dia, por fim, estendeu as folhas pesadas a Elia e disse:

— Escrevi tudo o que sei. Nada mais tenho. Posso morrer.

(TAVARES, 2005b, p. 43)

A partir de então, a vida de Elia, esse primeiro leitor, muda de direção, com a busca continuada da sabedoria inspirada pelo mestre. O livro cumpre, assim, a “sublime función de revelar a sus exaltados lectores una grand verdad” (JURADO, 2008, p. 82). Já em “a história de Arquitas” — a última e maior narrativa presente em *Histórias falsas* —, o narrador nos fornece o destino do *Margites*, “a terceira obra-prima de Homero” (TAVARES, 2005b, p. 52). Na trama, Arquitas recebe diretamente de Platão a missão de preservar o único exemplar da obra. Após invasões bárbaras, Arquitas consegue preservar o livro e o lega a um jovem filho de um barqueiro: o último guardião conhecido. “O tempo passou, entretanto. Esquecido nos vivos — Arquitas e o filho do barqueiro — ao ritmo que a natureza da morte e das sucessivas gerações exige, perdeu-se, em definitivo, o rasto de *Margites*” (TAVARES, 2005b, p. 55). O caráter de

suplemento do texto de Tavares aparece mais uma vez, salientando que se esse livro desaparecido ainda não foi encontrado “é porque quem pesquisa vasculha em bibliotecas, em sítios nobres e cultos” e não “no meio de uma família camponesa”, “com pessoas simples e analfabetas”, descendentes do filho do barqueiro e prováveis guardiãs da obra desaparecida.

Jurado vê ainda as “vidas imaginárias” como “esenciales maneras de representación de los antiguos poetas en los modernos textos” (2008, p. 45), frisando o uso da 3ª pessoa gramatical como marca fundamental desse tipo de narrativa. De maneira análoga, *Histórias falsas* revela em cada um de seus textos a presença de um narrador em 3ª pessoa, onisciente e distante no tempo, e que maneja uma série de referências temporais diversas — clássicas, medievais, renascentistas, modernas —, com o perfil de um estudioso erudito que suplementa o discurso tradicional, rasurando-o e colocando-o dentro da modernidade.

No que diz respeito ainda à convergência entre *Histórias falsas* e a tradição Schwob-Borges, vale lembrar que tais autores se interessaram pela vida de homens comuns, e não apenas daqueles já consagrados: “Infelizmente, os biógrafos em geral [...] Fizeram a suposição de que só a vida dos grandes homens podia nos interessar” (SCHWOB, 1997, p. 23). Tavares trabalha principalmente a vida de personagens secundárias, esquecidas pelo discurso historiográfico ou biográfico tradicionais, como é o caso de Julieta da Baviera, da criada Lianor, de Aurius Anaxos, “familiar directo de Anaxágoras” (TAVARES, 2005b, p. 38) ou de Metão, o Pequeno, irmão de “Empédocles, famoso filósofo” (TAVARES, 2005b, p. 27). São criaturas esquecidas, nunca ou raramente citadas pela historiografia e que têm a chance de aparecer ao leitor apenas por meio dessas ficções. O que lhes tirou da invisibilidade do olvido foi o fato de que, em algum momento de suas trajetórias, travaram contato com aqueles que usufruíram do poder, escapando assim do total anonimato.

Importante ainda é dizer que, assim como Borges “no va a ser un continuador servil, dado que él introduce unas novedades tan significativas que no permiten, a simples vista, reconocer la inspiración en Schwob” (JURADO, 2008, p. 129), Tavares também constrói sua marca autoral, revelando subversões ao apócrifo, tais como os constantes desmentidos da história oficial e o uso deliberado de anacronias, encarnadas em citações oriundas de tempos e culturas diferentes. Com *Histórias falsas*, ele reescreve a tradição clássica dentro do moderno espaço do biográfico ficcional, rompendo com uma tradição histórica e acadêmica que sempre buscou a “verdade” desses textos. Além disso, parece pedir um olhar para aqueles que o tempo se encarregou de esquecer, deixando ao texto literário a missão de compor as “descrições impossíveis de corroborar por falta de documentos” (LEVI, 1996, p. 169) e que só não repousam no

anonimato completo, no mais silêncio esquecimento, porque um dia foram tocados pelos grandes nomes históricos: Platão, Lao Tse, Tales, Empédocles, Anaxágoras etc. Diferentemente do conto de Kafka em que a carta do monarca jamais chega ao aldeão esquecido⁴¹, essas “vidas minúsculas” — para aqui retomar a ideia de Michon (2004) — modificam-se pelo fato de encontrarem o poder. Não há como reconstruir a existência documental desses anônimos, mas é possível, sim, olhar para um momento da vida desses criados, esposas de nobres, irmãos menores etc. e pensar neles e no que teriam imaginado. Tavares parece, assim, responder ele mesmo à pergunta lançada em epígrafe: ao escolher os esquecidos, parece determinar a investigação biográfico-ficcional como único caminho para procurar os passos dos Cains proscritos e que vagam pelo deserto do esquecimento dos textos canônicos.

⁴¹ No conto “Uma mensagem imperial”, de Kafka, toda noite “o súdito lastimável” espera inutilmente receber a mensagem enviada pelo imperador quando em seu leito de morte (KAFKA, 1999, p. 41).

4 A biblioteca rasurada de Gonçalo M. Tavares

Centenas de milhares de personagens moram na minha biblioteca, alguns reais, outros fictícios. Os reais são os personagens ditos imaginários das obras literárias, os fictícios são seus autores

(Jacques Bonnet, *Fantasma na biblioteca*)

4.1 Biografia de uma vizinhança

O último procedimento quanto ao uso do biográfico em Gonçalo M. Tavares — e que tentará ser lido dentro da perspectiva da falsidade biográfica — diz respeito à apropriação do nome de autor, sendo perceptível de forma mais clara em *Biblioteca* e no projeto “O bairro”, no qual, a cada livro, um diferente “senhor” aparece, integrando uma crescente “vizinhança”. Como já se aludiu neste trabalho, tais “senhores” têm, em sua maioria, nomes derivados de escritores, mas também aparecem cientistas, pintores, arquitetos e filósofos. Como obra em curso, é interessante pensar nesse projeto como se se tratasse realmente de um bairro em formação, em que gradativamente os moradores vão chegando, estabelecendo residência e criando vínculos. Nesse sentido, *O senhor Brecht* ecoa a estratégia de construção textual do bairro. Em um primeiro momento, “apesar de a sala estar praticamente vazia o senhor Brecht começou a contar suas histórias” (TAVARES, 2005c, p. 13). Como terceiro livro da série, o senhor Brecht tem poucos ouvintes — já que o bairro ainda se encontra “vazio” —, situação que mudará no decorrer do livro (e da série), culminando com o povoamento da sala: “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, 2005c, p. 69). O povoamento da sala, na obra, é reforçado pelas ilustrações de Rachel Caiano:

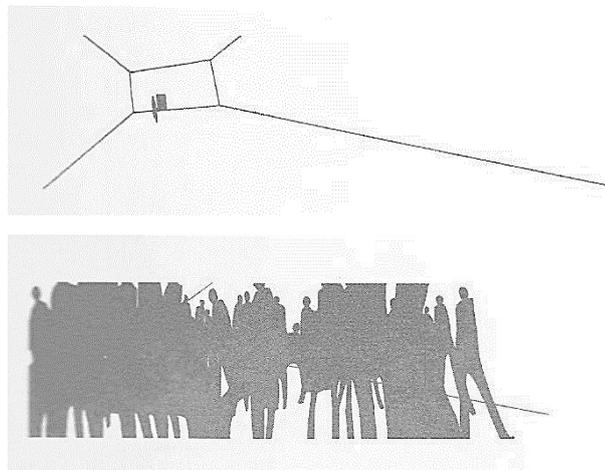


Figura 3: A plateia do Senhor Brecht.
Fonte: TAVARES, G. M., 2005c, p. 13 e 67.

Também reforça a ideia de povoamento a planta do bairro presente nos livros, gradativamente alterada ao longo das edições. Ausente nos primeiros títulos, a vizinhança passou a mostrar os antigos moradores e aquele que acabava de chegar, em um lento crescimento. A partir da chegada do senhor Walser, entretanto, aparece uma versão “definitiva” (ainda que essa visão pareça precária) do espaço, com a promessa de todos os seus moradores:

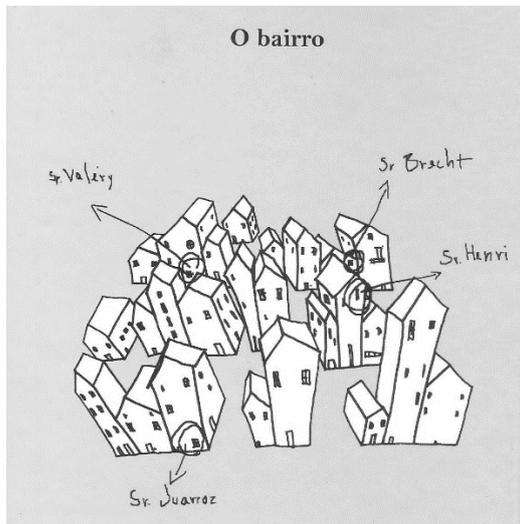


Figura 4:

“O bairro” (versão antiga).

Fonte: TAVARES, G. M., 2004b. última capa.

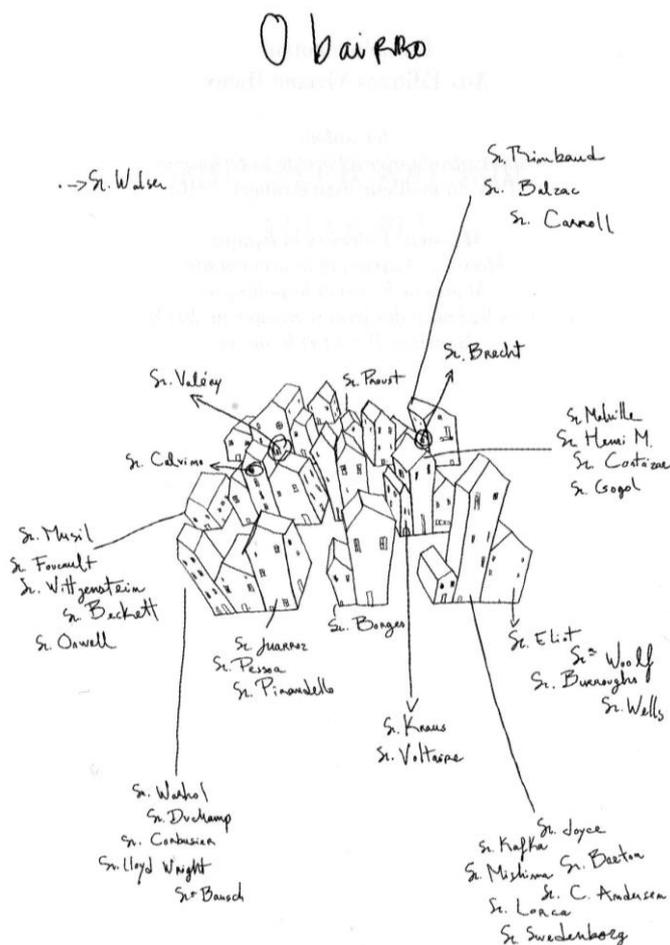


Figura 5:

“O bairro” (versão atual).

Fonte: TAVARES, G. M., 2012. p. 75.

Essa maleabilidade do bairro — já apontada, aliás, anteriormente — é também marcante quando se faz uma análise dos livros iniciais da série. Os três primeiros títulos guardam uma espécie de dívida em relação a um procedimento utilizado pelos autores homônimos que lhes servem de título. Assim, no caso de Paul Valéry, pode ser criada a genealogia com outro senhor: o “Monsieur Teste”; em se tratando de Henri Michaux, a obra em diálogo é “Um certo Plume”, em que essa enigmática figura transita por ambientes surrealistas; por fim, no caso de Bertold Brecht, há uma referência ao Senhor Keuner, ou tão somente Senhor K, devido à conotação política presente em ambos os personagens: o de Tavares e o de Brecht.

Se o projeto inicial aparentemente nasceu dessa brincadeira intertextual, com o passar do tempo, a ideia de aumentar a série se estabeleceu e alterou o plano por completo. Se nas primeiras publicações — como, aliás, já apontamos ao analisarmos os “jogos do biográfico” —, não havia cruzamento entre os senhores, em *O senhor Eliot* há a citação de diversos outros senhores, presentes em títulos anteriores ou cujos livros ainda não apareceram (é o caso dos “senhores” Manganelli, Borges e Balzac). Reforça essa teoria a aparição, em “O senhor Valéry”, de um outro personagem, o “senhor Sommer”, nome que aparece deslocado, sem continuidade e excluído do projeto final de “O bairro” e que remete, por sua vez, à obra infantil do escritor alemão Patrick Süskind *A história do Senhor Sommer*, numa possível busca do autor por “senhores” no universo literário. Na obra de Süskind, porém, é marca do Sr. Sommer suas desaparecimentos e longos períodos de sumiço. Resta saber se ela aparecerá de novo em algum lugar do bairro. Há ainda senhores anunciados e que aparecem em jornais e outras publicações, mas que ainda não ganharam o formato definitivo (é o caso dos senhores Voltaire e Foucault, já publicados em periódicos⁴²), como se o espaço de ação deles não se desse entre as páginas de um livro, mas em territórios outros como jornais e revistas.

Segundo Tavares⁴³, as aproximações entre os nomes que compõem o bairro não se dão em virtude de afinidades intelectuais ou temporais entre os escolhidos. Nem mesmo de nacionalidade. O que parece unir todos eles nessa vizinhança são as preferências do próprio escritor, criador desse paideuma⁴⁴ pessoal. Um exemplo ilustrativo desse critério pessoal parece ser a inclusão, no bairro, da Sra. Bausch, cujo nome remete à coreógrafa e dançarina alemã Pina

⁴² Disponível em: <<http://www.noticiasmagazine.pt/2013/o-senhor-voltaire-e-o-seculo-xx-a-fotografia-e-a-danca/>>, acesso em 18 ago. 2015.

⁴³ In: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBu8ZfnzLtI>>, acesso em 18 ago. 2015.

⁴⁴ A noção de “paideuma” é extraída de Ezra Pound: “organização do conhecimento para que o próximo homem (ou geração) possa achar, o mais rapidamente possível, a parte viva dele e gastar um mínimo de tempo com itens obsoletos” (POUND, 2006, p. 161).

Bausch, que, à primeira vista, destoa dos demais moradores, por situar-se em uma área de atuação diversa dos demais. A incongruência, porém, longe de ser um mistério, em muito condiz com a própria formação de Tavares, graduado em Educação física, e cuja atuação profissional se dá em questões ligadas ao corpo. Maria Elisa Moreira alude à frequente presença do corpo em Tavares no artigo “Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas”, onde expõe que

O destaque para o corpo na obra de Tavares pode, talvez, ser explicado por sua formação acadêmica: licenciado em Educação Física e Desporto, e por seu mestrado e doutorado, o primeiro em Ciências da Comunicação e o segundo em Motricidade Humana giraram em torno do corpo. Da dissertação de mestrado derivou o livro *A temperatura do corpo*, publicado em 2001, e da tese de doutorado a parte ensaística que integra o *Atlas* (2017, p. 96).

No que diz respeito ao *Atlas*, Moreira frisa ainda a presença do corpo como critério de divisão da obra: “organizado em quatro grandes seções – O corpo no método, O corpo no mundo, O corpo no corpo e O corpo na imaginação” (idem, *ibidem*). Em uma das primeiras publicações de Tavares — *Livro da Dança* —, essa temática já tinha forte presença, aparecendo como aquilo resiste à técnica, ao que é domável. Em texto chamado “O corpo”, a voz textual diz:

a proporção é morta.
a geometria tem tristeza.
a matemática é impossível
a confirmação é a insistência do impossível
a prova é morder o fantástico e dar importância aos dentes
a proporção é MORTA.
Os ossos têm Cérebro e apaixonam-se.
a geometria tem tristeza
todo o conceito tem buracos por onde se escapa vinho e
o INSÓLITO.
a proporção é MORTA
o corpo é a biografia das últimas horas da CARNE à
frente da técnica
É o dia depois da geometria (a dança).
As últimas horas da carne à frente da técnica.

(TAVARES, 2008a, p. 50)

O corpo como contrário à lógica e à razão domesticadora das geometrias, constantes e — por isso mesmo — tristes. Um corpo sempre desproporcional e avesso à exatidão matemática, essa impossível ideia de perfeição. Um corpo que desafia conceitos e se deixa guiar pela embriaguez do vinho e por fatos impensados. Um corpo indecifrável entre a desobediência e o domínio da técnica, como nos trabalhos da coreógrafa Pina Bausch. Interessante é o prédio onde se instalará essa senhora, composto por senhores que evocam arquitetos e artistas plásticos:

estes representados pelos senhores Wahrol e Duchamp; aqueles, pelos senhores Corbusier e Lloyd Wright. Um prédio artístico em que as formas dançam, em que a arquitetura das retas é contrabalançada pelo movimento, em que os objetos aprendem a ser artísticos por meio de ready-mades.

4. 2 Aproximações em um bairro anacrônico

Curioso é pensar como se dá a aproximação entre os nomes que compõem essa vizinhança. De imediato aparece diluído o critério geográfico: são várias as nacionalidades desses senhores, ainda que predominem nomes de origem europeia. Também o critério temático aparece atenuado, uma vez que são várias as áreas em convivência, como filosofia, lógica, dança, arquitetura, artes, embora se possa também ver a predominância do literário. No que diz respeito ainda à temática, se o bairro é eclético e multidisciplinar — com autores oriundos da literatura, da filosofia, da arquitetura etc. —, o mesmo não pode ser dito de seus prédios isoladamente na medida em que, como se viu a respeito da Sra. Bausch, algumas afinidades podem ser levantadas entre os moradores daquele edifício.

Por fim, enfraquecido está também o critério cronológico, se bem que se possa verificar a predominância do século XX. O tempo, nesse bairro anacrônico, não é o da vida dos autores que emprestam nome aos senhores, mas sim o da leitura e o da escrita, que desconsidera marcos temporais e espaciais possíveis e estabelece relações outras, criando interseções antes não imaginadas. Nesse sentido, a série tem permitido encontros no mínimo inusitados, tais como “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” (TAVARES, 2012, p. 13).

Em livro lançado em 2015 — *O dicionário do menino Andersen* —, Tavares, agora com o auxílio das ilustrações de Madalena Matoso (em uma obra também de claras vinculações ao universo infantil, a começar pela editora — “Planeta Tangerina” —, especializada em publicações para esse público leitor), coloca o menino Andersen a subverter algumas “definições de palavras que lia no dicionário” (TAVARES, 2015, p. 7) com o objetivo de entusiasmar “os seus amigos”. São 53 novas definições, de A a Z, de objetos e ações do cotidiano, tais como armário, cadeira, janela, rir, voar, ver etc. ou mesmo do que vem a ser “poesia”.

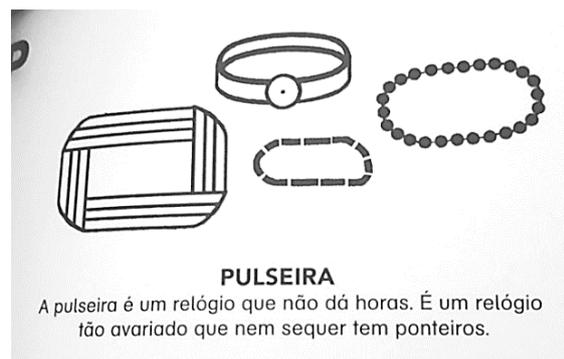
Esse dicionário já vinha sendo publicado, aos poucos, desde 2011, na revista portuguesa “Pais & filhos”, com ilustrações de Rachel Caiano. Nessa versão anterior, há palavras que não

apareceram na edição final em livro, como, por exemplo, o verbete “rádio”, que se aproxima da lógica inversa de origem que aqui acionaremos como chave interpretativa:

“Rádio - É uma máquina que foi inventada *depois da televisão* para os telespectadores descansarem os olhos. Se olhares muito, não ouvirás bem. O rádio é um aparelho que nos diz: deixa de olhar, ouve. Nesse particular, é o contrário de um quadro de um grande pintor. Um quadro diz: deixa de ouvir, olha.” (TAVARES, 2011, internet, grifo nosso).

A inversão na temporalidade é óbvia, não precisando sequer de comprovação, pois é do senso comum a anterioridade do rádio em relação à televisão. Tal procedimento, mascarado em uma brincadeira infantil, é responsável por desestabilizar conceitos e propor novos olhares sobre temas cristalizados e inquestionáveis. Reforçando o direcionamento sensorial distinto em relação à televisão, teria o rádio hoje a função de descanso, sendo uma espécie de liberador de imagens mentais ofuscadas projeção televisiva? O menino Andersen (cujo nome, nas primeiras versões era “Christian Andersen”, remetendo, obviamente, ao escritor dinamarquês de histórias infantis Hans Christian Andersen, também ele objeto, em última instância, de apropriação e rasura por parte de Tavares), revela um lado oculto das palavras, fruto de uma transgressão que nos faz pensar.

Estendendo essa lógica para o nome de autor, vemos que há um procedimento análogo por parte de Tavares, como o aplicado à definição anterior de “rádio” ou mesmo à de “pulseira” feita pelo menino.



(TAVARES, 2015, p. 47)

Na história dos objetos, é a pulseira que dá origem ao relógio de pulso e não o contrário. Há uma subversão temporal que muda a relação de origem, colocando a pulseira como derivada do relógio. Do mesmo modo, não mais é o autor que dita as regras da escrita, servindo como linha reta para se chegar a um destino. É agora a recepção posterior de sua obra que cria relações possíveis, abalando as crenças que tínhamos sobre seu nome. Esse anacronismo no bairro de

Tavares já fora apontado por Maria Elisa Moreira quando salienta a participação do senhor Borges, o grafitador do bairro:

O mesmo Borges que, em “Kafka e seus precursores”, coloca em xeque a tranquilidade espaço-temporal, aquilo que Tavares denomina “o que apareceu antes” e “o que veio mais tarde”, ao afirmar que “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção de passado, assim como há de modificar o futuro” (BORGES, 2007, p. 130). Este trecho é remetido por Borges, por meio de uma nota de pé de página, a ninguém menos que T. S. Eliot e seu livro de ensaios críticos *Points of View*, de 1941. (2016, p. 83)

Assim o que une todos eles nesse bairro-atlas são — mais uma vez — as preferências do próprio escritor, que, em um trabalho crítico-ficcional, lê e manipula a matéria literária, criando vínculos entre diferentes nomes da literatura, habitantes de um “bairro” segundo critérios de leitura que estabelecem, segundo Eneida Maria de Souza, “laços de amizade literária”:

A relação de amizade implica a escolha de seus precursores pelo escritor, à maneira da fórmula consagrada por Borges, o que acarreta a formação de um círculo imaginário de amigos reunidos por interesses comuns, de parceiros que se unem pela produção de um vínculo nascido da região fantasmática da literatura. O contato literário entre escritores distanciados no tempo, e participantes da mesma confraria, fornece subsídios para que sejam feitas aproximações entre os seus textos, estabelecendo-se feixes de relações que independem de causas factuais mas que se explicam por semelhantes ou diferentes poéticas de vida e de arte. (SOUZA, 2007, p. 111)

Como o senhor Juarroz, que “gostava de organizar a sua biblioteca de maneira secreta” (TAVARES, 2004b, p. 37), o processo de ocupação do bairro não se vincula a cronologias ou a origens geográficas dos moradores, assemelhando-se ao processo de montagem de Warburg para sua biblioteca, que utilizava um critério labiríntico e aparentemente aleatório, a “lei da boa vizinhança”, ou de “afinidades eletivas” do autor, que via nas obras um critério unificador e revelador de relações antes não percebidas devido a critério temporais e/ou espaciais rígidos. Como afirma Samain:

Boa vizinhança devida à capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e correspondências heurísticas cada vez mais ricas (por serem também mais complexas) (2011, p. 35)

O critério unificador de seu projeto é, portanto, a sua trajetória intelectual, que o levou, em um dado momento, a juntar esses diversos escritores em sua biblioteca-bairro, descobrindo vínculos entre eles fruto de suas vivências enquanto leitor. Vale ainda ressaltar na citação de Souza a presença novamente de Borges, o autor da biblioteca babélica, dos labirintos literários, das citações falsas, o que levou Foucault a vê-lo como criador de mundos (no caso de Tavares,

“bairros”), em que personagens afastados passam a conviver no espaço do texto: “onde poderiam eles jamais se encontrar, a não ser na voz imaterial que pronuncia sua enumeração, a não ser na página que a transcreve? Onde poderiam eles se justapor, senão no não-lugar da linguagem?” (FOUCAULT, 1992, p. 6-7).

4.3 Rasuras: o nome de autor

Tema presente na história das ideias desde Platão, que em *Crátilo* discute sobre a sua “justeza”, a questão do nome — e, em especial, a do nome próprio e a do nome próprio de autor — atravessa os tempos, saindo do campo meramente linguístico e recaindo sobre o plano ontológico, despertando o interesse de autores como Husserl, Barthes, Foucault e Derrida, aqui citados na medida em que suas reflexões esclarecem algumas estratégias utilizadas por Tavares em *Biblioteca* ou “O bairro”.

No campo da linguagem, um nome pertence a uma categoria maior, a do signo linguístico, que, conforme os ensinamentos de Saussure, seria composto de uma parte material, o significante, e outra abstrata, o significado, responsável pela ideia que veicula. Essa conceituação é, porém, mais intrincada no que se refere ao nome próprio, uma vez que ele nomeia diretamente o objeto: “Ele não o visa de uma maneira atributiva, como suporte desta ou daquela característica, mas visa-o sem essa mediação 'conceitual', como aquele que ele 'próprio' é, tal como seria posto, diante dos nossos olhos, pela percepção” (HUSSERL apud MARTINS, 1991, p. 14). Francisco Martins traça um histórico sobre a questão, partindo dessa visão inicial apontada, em que o nome próprio “seria um puro significante, uma marca formal que não conteria significados; ele nem descreveria o objeto, servindo só para identificá-lo” (MARTINS, 1991, p. 15), algo equivalente a “*pronomes individualizados*, no dizer de Claude Lévi-Strauss” (MARTINS, 1991, p. 16, grifo no original), para retomar, porém, a ideia de que “o nome próprio é também um signo *simbólico*, pronto a um engendramento de sentido que não é dado *a priori*” (MARTINS, 1991, p. 16), permitindo associações variadas — desde de pertencimentos familiares a relações literárias — “que ultrapassam de muito a associação de uma só pessoa, bem como a intencionalidade inicial desta” (MARTINS, 1991, p. 17), sendo “um signo sempre preche de uma espessura abundante de sentido” (BARTHES, 2004a, p. 149).

É essa possibilidade de remissão, esse “equivalente a uma rubrica inteira de dicionário”⁴⁵ (MARTINS, 1991, p. 17), que está na base de *Biblioteca* e de “O bairro”. Nessas obras,

⁴⁵ A propósito de Proust, Barthes lembra que “o nome de *Guermantes* cobre imediatamente tudo aquilo que a lembrança, o uso, a cultura podem colocar nele; não conhece nenhuma restrição seletiva, o sintagma em que está

Tavares se vale do nome autoral para elaborar textos que remetem, em certa medida, aos nomes que lhes deram origem. Foucault nos lembra ainda que “O nome de autor não é, portanto, um nome próprio exatamente como os outros” (2009, p. 43-44), sendo muito mais a reunião de discursos agrupados sobre uma mesma etiqueta do que uma remissão “ao indivíduo real que o produziu” (2009, p. 45). Assim, o leitor, ao se deparar com os verbetes da primeira obra ou com os nomes dos senhores, cai em uma armadilha: inicialmente, poderia pensar que os livros funcionassem como uma espécie de resumo biográfico e/ou literário do dito “senhor”, uma biografia mínima sobre o tema, como as tantas lançadas por Paul Strathern⁴⁶ e válidas ao leitor com pouco tempo, mas que quer colecionar informações fundamentais sobre os biografados, o que, entretanto, não se verifica. Essa estratégia de remissão a nomes autorais, aliás, se revela bastante produtiva se pensada como trajetória inicial de Tavares, que, à época do lançamento de *O senhor Valéry*, a primeira obra de “O bairro”, ainda ocupava um lugar anônimo perante a crítica e o mercado editorial.

A questão do biográfico, no entanto, é claramente afastada tanto de *Biblioteca* como de “O bairro”, diferentemente de *Histórias falsas*, em que declaradamente aparecem referências à palavra “biografia”. Em *Biblioteca*, uma “Breve Nota” abre o texto, expondo que “O ponto de partida deste livro é a obra dos autores — nunca os aspectos biográficos” (TAVARES, 2009, p.7). Quanto ao bairro, que representa o “deslocamento da biblioteca íntima para a construção de um espaço íntimo gerador de utopia” (STUDART, 2016, p. 31), o próprio Tavares reitera, em diversas entrevistas e palestras, que os livros da série não têm obrigação de guardar uma relação direta com a obra, o estilo ou a vida do autor escolhido. E continua afirmando (por mais absurdo que possa parecer), que, apesar desse não parentesco, existe sim um vínculo entre o autor e o que se escreve, como as ruas que recebem nomes de pessoas e que mantêm alguma relação com aqueles que as nomeiam⁴⁷. Tais livros seriam, pois, uma espécie de “homenagem” prestada pelo autor àqueles que compuseram sua biblioteca pessoal. E, como as ruas herdaram algo de seus nomeadores, há algo nos livros que se associa àqueles que as batizam. Maria Elisa Moreira vê nessa apropriação de Tavares um ato de “violência contra o texto” (MOREIRA, 2012b, p. 1) na medida em que ele se utiliza do furto como estratégia de produção de literatura, em uma filiação a certa “estética do roubo”. Homenagem e roubo caminham, assim, lado a lado: “o texto que homenageia é também aquele texto que rouba, aquele texto que se apropria de

colocado lhe é indiferente; é então, de certo modo, uma monstruosidade semântica” (BARTHES, 2004a, p. 149), validando a ideia de associações que esse nome próprio permite.

⁴⁶ Paul Strathern é autor das séries “Filósofos em 90 minutos” e “Cientistas em 90 minutos”.

⁴⁷ In: <<https://www.youtube.com/watch?v=zBu8ZfnzLtl>>, acesso em 18 ago. 2015.

outro por meio da alusão, da citação, da reescrita” (MOREIRA, 2012b, p. 2). Tavares tenta apropriar-se de alguma forma d’“o espírito do nome’ de quem é homenageado” (MOREIRA, 2012b, p. 3).

Esses textos, portanto, fundam uma nova direção do biográfico e mais uma vez utilizam o jogo como argamassa de construção, em um movimento duplo: de aproximação em relação aos nomes que lhes deram origem e de afastamento através de uma escrita ensaístico-ficcional, baseada nas leituras desses mesmos nomes: “O escritor parte de sua coleção de leituras para produzir o seu próprio texto, numa relação que mescla a memória e a criação, a conservação e a destruição” (MOREIRA, 2012b, p. 4).

Bragança de Miranda e António Cascais, em prefácio ao *O que é um autor?*, de Michel Foucault, expõem as relações entre leitura e biografia, salientando o papel que a experiência pessoal exerce na construção de sentidos de um texto, o que permite uma diversidade de sentidos, em uma “errância” que evita estagnações ou definições permanentes.

Cada leitura é uma forma mínima de biografia, e a sua única lei seria esta: em vez da síntese, a errância do pensamento: em vez de autor, o traço da vida (des)fazendo-se; em lugar da estabilização e a vontade de perdurar, o reconhecimento da finitude humana. (DE MIRANDA; CAISCAIS, 2009, p. 27).

A noção de errância já apareceu aqui como definidora da literatura de Tavares e é o que garante a inserção de sua marca de transgressão. Através da leitura dos nomes de seus senhores, Tavares “erra”, isto é, caminha livremente por esses nomes e nos devolve uma recriação autoral que simultaneamente lembra e esquece sua dupla origem — assentada no autor que batiza o livro e no próprio Tavares —, retomando um traço do primeiro, mas diluindo-o em sua própria escrita, em uma modalidade híbrida do biográfico, não mais aqui entendido como apenas relato de vida, mas resgatando o que François Dosse, citando Azouvi, diz acerca da biografia de escritores e filósofos: “a biografia de filósofos leva ao extremo a tensão bem conhecida na biografia de escritores: considerar que um autor está em seus livros e não em sua vida” (DOSSE, 2009, p. 43)”. Como diria Jacques Bonett: “Sabemos tão pouco sobre Homero, Virgílio ou Cervantes, enquanto conhecemos muita coisa sobre Ulisses, Eneias ou Dom Quixote.” (2013, p. 100) ou ainda “Os autores são apenas personagens fictícios com alguns fatos biográficos confirmados, nunca suficientes para torná-los seres verdadeiramente reais” (2013, p. 103). Ou seja, o que sabemos, o que fica, é a obra de Tavares. Em *Biblioteca*, a “Breve Nota” aproxima-se dessa prática ao declarar: “Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto”

(TAVARES, 2004a, p. 9). Um território híbrido em que a biografia elide o documental e pessoal, caminhando para o ficcional-ensaístico.

Em “A formação do nome”, Abel de Barros Baptista lança a pergunta se o “nome *Machado de Assis* diz-lhe alguma coisa?” (BAPTISTA, 2003, p. 9, grifo no original) para questionar a familiaridade que o nome de autor pode suscitar, revelando, porém, que a intenção ali é propor um outro caminho de análise crítica. Já Silviano Santiago, em “Em Liberdade”, recupera a citação de Carpeaux — “Vou construir o meu Graciliano Ramos” (SANTIAGO, 1994, p. 7) para deixar evidente o seu escopo de atuar sobre a biografia do autor alagoano. De modo análogo, pode-se dizer que Tavares convida o leitor a perceber algo familiar nos nomes que evoca para, ao mesmo tempo, erigir sua versão desses nomes, apor sua assinatura às predecessoras, moldando uma biografia ensaístico-ficcional sobre esses autores sintetizadas em seu bairro e sua biblioteca.

Em *Biblioteca*, cerca de 300 “verbetes” se valem do nome de autor e fornecem supostas “definições” sobre os ali elencados. Vale dizer que, em um jogo especular, muitos nomes presentes nessa “biblioteca” já estão em outros títulos, como Brecht, Valéry, Zambrano etc. Entretanto, longe do caráter referencial que se deveria esperar de tais textos, o que predomina é a ficção e a reescritura. Um dos menores verbetes do livro é “Catulo”, que nos remete ao poeta romano homônimo e que viveu no século I a. C.:

Há nomes traquinas que parecem trocar com a própria língua, como se pertencessem à família e simultaneamente fossem estrangeiros. Catulo é um nome que apetece descascar, como uma laranja. Catulo, Catulo, Catulo. (TAVARES, 2004a, p. 31)

É evidente o caráter não referencial desse texto, que brinca muito mais com o aspecto fonético do nome “Catulo”, realçando seu eco onomatopaico, em um fechamento em relação ao extratextual, ou seja, à biografia do autor ou mesmo à sua obra. Nada se infere da trajetória desse nome, de seu estilo, de sua posição no tempo e no espaço. Seria mesmo desse poeta romano que se está falando? Da tensão entre um possível centro, representado pela “verdade” do nome de autor, Tavares desliza o sentido textual em uma construção fantasmática, quebrando a relação de causalidade que poderia ser estabelecida entre seus escritos e a presença autoral. Sua obra solicita um outro tipo de lógica, um outro modo de interpretar, que se aproxima do proposto por Foucault ao pensar a teoria do sentido em Deleuze:

Hoje em dia é necessário pensar toda esta abundância do impalpável: enunciar uma filosofia de fantasma, que não esteja, mediante a percepção da imagem, em ordem a uns dados originários, mas que permita ter em conta as superfícies com as quais se relaciona [...].

[...] Os fantasmas não prolongam os organismos no imaginário; topologizam a materialidade do corpo. É preciso, pois, libertá-los do dilema verdadeiro-falso, ser-não-ser (que não é mais que a diferença simulacro-cópia retida uma vez por todas), e deixar que efectuem as suas danças, que façam as suas mímicas como extra-seres. (FOUCAULT, 1980, p. 41-42)

Tais verbetes lembram menos um esclarecimento sobre os autores ali presentes que uma reunião de um material heteróclito (marginália de impressões, anedotas etc., presente nos diversos livros que ajudaram na formação intelectual do escritor Tavares e que depois foi recolhida, ordenada e publicada na obra flutuante quanto ao gênero que é *Biblioteca*). Tavares rasura a “autoridade” dos nomes ali afixados, deslocando-os em uma recriação/apagamento dessa marca autoral, seguindo aquilo que Derrida diz quanto ao caráter do nome próprio:

[...] nomes próprios já não são nomes próprios, porque a sua produção é a sua obliteração [...]; o nome próprio nunca foi, como denominação única reservada à presença de um ser único, mais do que o mito de origem de uma legibilidade transparente e presente sob a obliteração; é porque o nome próprio nunca foi possível a não ser pelo seu funcionamento numa classificação e portanto num sistema de diferenças, numa escritura que retém os rastros de diferença, que o interdito foi possível, pode jogar, e eventualmente ser transgredido [...] isto é, restituído à obliteração e à não propriedade de origem. (DERRIDA, 2004, p. 134-135)

Os nomes próprios ali presentes — para além de ilustrarem uma espécie de paideuma pessoal, indo dos gregos aos contemporâneos — indicam uma direção de leitura, que mescla filosofia, história, poesia, prosa, religião etc., compondo o mosaico intelectual da formação do escritor Tavares, revelando suas escolhas, aptidões e visões de mundo, ou seja, sua biobibliografia. O nome como mito fundador de uma presença, de uma origem transcendental é rasurado, vindo à tona uma visão suplementar desses nomes-verbetes-contos. Como um filho que se rebela contra o pai, ou o discípulo contra o mestre, Tavares, tal qual Elia de Mircea em *Histórias falsas*, oferece-se ao sacrifício de decepar seus dedos e mostra ao leitor sua visão dos fatos, (des)construindo seus autores. Sugere, de outro modo, que a atividade de leitura não encontra no leitor um polo passivo, mas que essa prática é tão participante na criação do texto quanto a obra de cada um daqueles autores ali elencados, ou como ensina Roland Barthes (2002, p. 23): “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e um objeto”. O leitor constrói sua própria atividade, seguindo suas intuições e criando caminhos próprios, postura, aliás, estimulada por Tavares, na “Breve Nota” na entrada do livro:

O percurso de leitura poderá ser determinado pelo acaso ou pela vontade dirigida (e não apenas pela sequência da paginação). Agrada-me a ideia de que alguém possa ler alguns destes fragmentos hoje, e outros daqui a alguns anos. (TAVARES, 2004a, p. 9).

Ou seja, o caminhar pelo livro se dá como o de qualquer leitor ao montar sua própria biblioteca: espaçado, desordenado, movido pelo interesse ou pelo acaso na babel dos livros, como do título lido por obrigação àquele achado no sebo em que se entra casualmente. Desse caminho heterogêneo, de avanços e recuos, resta uma massa uniforme final: a biblioteca, que elide distâncias entre autores e entre obras, arrumados em uma prateleira, em uma ilusória ideia de ordem:

Estamos no mês de Março
e neste mês, se o mundo fosse organizado,
todos os factos começariam por M,
seguindo uma lógica idêntica
à enciclopédia louca que assim aproxima
assuntos inconciliáveis.

Porém, é evidente que nenhum acontecimento
começa com letra idêntica a outro. E se entra
em dicionários ou enciclopédias é porque esse
facto
é facto domesticado.
Digamos mesmo: se aos actos deceparem a energia
e a eficaz existência
ficarás enfim com uma história
publicável. O relato como amigo desleal
dos factos, eis uma hipótese.

(TAVARES, 2010, p. 45-46)

Através de um jogo que remete ao paródico, Tavares se apropria do nome de autor, decependo “a energia e a eficaz existência” de tais nomes, tornando-os “uma história publicável”. Na metaliteratura de Tavares, o nome próprio retorna à condição de significante — uma condição especial de significante mais à frente do que as palavras comuns, mas ainda significante —, e como tal não se confunde com o referencial que designa: Catulo não é (mas ao mesmo tempo ainda é) Catulo.

Seguindo a linha derridiana do jogo e da disseminação, Tavares amplia a possibilidade do “nome de autor”, pois não há mais uma obediência a esse nome como centro ou como forma matricial, mas como disseminação de sentidos: “A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação” (DERRIDA, 1995, p. 232) do texto literário. Como mostra o trecho de *Uma viagem à Índia* acima referido, retirar a energia desses autores — apagando e domesticando a força de seus nomes — constitui o jogo de Tavares.

A transgressão proposta tanto em “O bairro” como em *Biblioteca* se dá também no que diz respeito ao estilo adotado. Longe de “imitar” os autores citados, utilizando-se do pastiche como técnica de linguagem, ele assume uma dicção própria, ainda que carregada de ecos de

outras vozes. Em “O senhor Brecht”, por exemplo, vê-se que o estilo combativo e socialmente engajado do autor alemão marca as micronarrativas:

Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão.
 Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
 Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego.
 Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão que te resta.
 Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
 Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego.
 Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a cabeça.
 Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
 (TAVARES, 2005c, p. 17)

Mas, se de um lado Tavares revive o sotaque brechtiano, em um clima que remete principalmente às narrativas de “Histórias do sr. Keuner”, o que atesta o caráter leitor/crítico/autor de sua produção literária, ao mesmo tempo, há um afastamento da poética brechtiana, pela inserção da marca pessoal de um elemento fantástico presente na trama, o que põe em xeque a noção do nome próprio ali presente, uma vez que Brecht com seu realismo socialista não se valeu do fantástico em seus escritos. Maria Elisa Moreira frisa a presença do próprio Tavares nesse tipo de produção, a despeito da incorporação da estética do furto, lembrando que “essa referência ao pensamento dos autores homenageados não implica num esmaecimento da explicitação do próprio pensamento de Tavares ao longo dessas narrativas que se avizinham, muito ao contrário” (MOREIRA, 2012b, p. 6).

Dessa forma, Tavares lança mão do jogo intertextual, em um diálogo entre tradição e diferença, continuidade e ruptura, com a incorporação de escrituras anteriores na cena de seus textos. O “trabalho de citação” (COMPAGNON, 1996) e a intertextualidade aparecem como de fundamental importância para a decifração de sua poética, responsáveis por um entrecruzamento de vozes e discursos, validando a afirmação de que “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Sua escrita pratica uma pilhagem que canibaliza inúmeras referências, recriando-as em um diálogo pós-moderno de apropriação e deslocamento, instaurando, sob a etiqueta do nome do autor, um sentido suplementar à história da literatura. Um exemplo ilustrativo desse procedimento é o verbete “T. S. Eliot”, também de *Biblioteca*:

Visitou uma tia que tinha uma canção e seis milhões de dólares no banco. Tendo na cabeça os seis milhões, Thomas foi obrigado a ter nos ouvidos a canção da tia.
 Quando ela acabou, ele disse: Muito bem, e esse banco onde fica? (TAVARES, 2004a, p. 164)

Em uma primeira leitura, o verbete é quase enigmático. Se esperávamos uma referência direta ao escritor inglês T. S. Eliot, fracassamos. O texto traz uma narrativa curta, em que o interesse parece reger as relações de um sobrinho — Thomas — em relação a uma tia, provavelmente sem herdeiros que defendam a ela ou a seu patrimônio. Seria essa a sinopse da obra de T. S. Eliot então? Relações humanas movidas pelo interesse? Tudo ainda distante e vago. Mas a advertência na abertura de *Biblioteca* ainda ecoa em nossa leitura e afasta referências biográficas ao escritor inglês: “O ponto de partida deste livro é a obra dos autores — nunca aspectos biográficos” (TAVARES, 2004a, p. 9). Mas o que dizer do nome próprio Thomas, autor agora alçado à condição de personagem? Um verbete hermético, mas que parece guardar reminiscências arqueológicas de poemas de T. S. Eliot, como “Tia Helen” ou “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”:

A senhorita Helen Slingsby era minha tia solteirona,
E morava numa casinha próxima a um quarteirão elegante
Sob os cuidados de quatro serviçais.
Ela acaba de morrer e houve silêncio no céu
E silêncio no seu cantinho de rua.
[...]

(ELIOT, T. S., internet)

Quem é esse Thomas na literatura de Tavares? Autor, personagem, criação ficcional? O texto remixa uma tia solteira e uma canção distante de um personagem desencantado em um verbete-conto que parece traduzir as relações humanas na contemporaneidade e que se amalgamam em uma prateleira da sua escrita-biblioteca.

4. 4 Escritores-fantasmas

A literatura, em Gonçalo M. Tavares, aparece, pois, como um fantasma, uma memória do que fora um autor, em que elementos novos vêm se juntar à imagem e às suas produções, num mosaico fragmentado e intertextual. Olhamos para os seus senhores e não vemos mais aqueles escritores, mas seus reflexos, como um fantasma que vaga em busca de um novo dono:

O senhor Valéry acreditava em objetos-fantasma. Ele explicava:
— Por vezes, em certas noites, surgem-me à frente dos olhos, na minha própria casa, objetos que eu nunca vi na vida. São objetos que pertencem aos antigos proprietários da casa, que se partiram ou foram destruídos.
— Olho para minha mesa e vejo sobre ela um copo que nunca tive. Desloco a minha visão para o canto da sala e lá está um escadote que nunca comprei.
— Uma vez — explicava o Senhor Valéry — tentei subir pelo escadote fantasma, e caí. O escadote, de repente, tinha desaparecido. Poderia ter partido uma perna, mas felizmente por baixo de mim apareceu, entretanto, um colchão fantasma.

(TAVARES, 2002, p. 75)

Os objetos nunca vistos, mas pertencentes a seus donos, são esses novos textos que brotam da recriação intertextual que dá a tônica em “O bairro” e em *Biblioteca*. Tudo acontece como se Tavares usasse o nome de autor com valor figurativo, mas, como nos diz Iser, “Se no uso figurativo da língua seu caráter denotativo é paralisado, não desaparece entretanto a referência” (ISER, 1996, p. 22) e é esse jogo duplo que parece confundir o leitor e a crítica. Ainda se valendo de Iser e de sua teorização acerca da insuficiência da dualidade ficção x realidade, vê-se que, no processo de construção ficcional, “certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos”, em uma seleção “governada apenas por uma escolha feita pelo autor nos sistemas contextuais” (ISER, 1996, p. 17). O leitor de Tavares confia que encontrará seu “escadote”, que é o nome do autor, que terá um suporte para ler o que ali vai escrito. Isso, porém, não é o que ocorre. Ele cai, é desalojado das suas expectativas, mas, longe de cair e fraturar alguma parte do corpo, cai na literatura de Tavares, nesse colchão-fantasma que guarda a lembrança de outros corpos que ali deitaram. Daí a falta de sentido que há em se buscar arqueologicamente as pegadas do escritor que deu nome ao senhor. Tavares, como o “senhor Valéry”, anda “pela rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé esquerdo” (TAVARES, 2002, p. 23), entendidos aqui como a ideia de continuidade em relação ao nome de autor, mas ao mesmo tempo como rasura, como ruptura, em uma confusão de sentidos em que o referente fundador “não é mais resgatável a partir dos sistemas de referência existentes” (ISER, 1996, p. 23). Em Tavares,

os elementos do real acolhidos pelo texto se desvinculam então da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados. Isso vale tanto para os sistemas contextuais, *quanto para os textos literários a que os novos textos se referem*. (ISER, 1996, p. 16, grifo nosso)

De modo análogo à busca desses fantasmas, da audição de vozes anteriores, Maria Elisa Moreira propõe ler Tavares através da busca de indícios, dos sinais deixados em sua literatura, “lançando ao leitor o desafio de perseguir não só as pegadas ali percebidas, mas também a personagem responsável por essas pegadas”. Para isso, recupera a noção de “paradigma indiciário” (MOREIRA, 2016, p. 83), exposta por Carlo Ginzburg:

proponho uma leitura da série “O bairro”, na qual o novo se constrói por meio dos indícios, das “pistas” atiradas pelo escritor, pistas estas que funcionam como garantia de sobrevivência de uma certa literatura, de determinadas obras e de determinados autores. Tavares surpreende ao construir esse seu inventário literário não por meio da citação direta, mas disfarçado sob as tramas da ficção, numa série de “pistas falsas” que imputam aos leitores a tarefa de identificar, nos pequenos textos do português, os indícios de uma literatura que é ali evocada por meio de diversas estratégias, tais como os nomes próprios utilizados como títulos dos livros e como indicadores dos habitantes do bairro no mapa-diagrama que o compõe, a escolha de temas e as remissões sutis

que se pode perceber, nos livros, às obras dos autores aos quais cada um deles remete. (MOREIRA, 2016, p. 82)

Para ilustrar essa busca de indícios, essa permanência fantasmática, tome-se como exemplo a entrada “Jorge Amado”, de *Biblioteca*. Nela, veem-se indícios da poética do autor brasileiro, em suas vertentes social e sensual.

Meu caro, as mulatas têm motivo para ter pernas.

O pão é um alimento síntese, uma invenção que as fábricas poderosas puseram na mesa de madeira de baixo preço.

O teu caixão levará mais madeira que a mesa onde comes o pequeno-almoço.

Meu caro, as mulatas foram feitas num edifício de pele, construído a tremer, e até os míopes punham vírgulas (e não pontos finais) entre quatro mulatas; para as adorar rapidamente, uma atrás da outra (como se fossem religiões).

Mas certos míopes não têm os quilos especializados para actuar sexualmente na mulata. Se o míope não tirar os óculos, não conseguirá ver o que realmente é a mulata. (TAVARES, 2004a, p. 91)

Mas vale lembrar que Tavares constrói esse fragmento dentro de um estilo seu, longe do aspecto referencial enciclopédico, afastando-se do caráter narrativo linear do verbete biográfico (que prevê nascimento, vida e morte) e criando um jogo duplo de correspondência e rasura em relação ao universo amadiano. Ao passo que se nutre de referências diretas à obra do escritor brasileiro — tais como a denúncia sobre a pobreza do trabalhador, que só vê prodigalidade no caixão, ou ainda a sensualidade da mulata brasileira —, Tavares segue seu próprio caminho ao não se valer do pastiche amadiano (impossível mesmo na utilização da variante linguística portuguesa que chama o café da manhã de “pequeno-almoço”) e ao lançar um questionamento sobre a essência da mulata, sintetizada na busca do que “realmente é a mulata”. Será que os óculos do míope — ou seja, o filtro amadiano — impedem a correta compreensão do que é a mulata? Será que de posse da visão proposta por Jorge Amado não corremos o risco de deformá-la e vê-la apenas através do viés sexual?

Um leitor que desconheça Jorge Amado terá, portanto, no texto uma revelação mínima sobre o universo amadiano: uma literatura social e sensual. Já um leitor que conheça o escritor brasileiro poderá buscar estabelecer conexões entre o verbete e a produção literária do “baiano lírico e sensual”, o que, muitas vezes, não é tarefa fácil, já que ela aparece diluída na dicção de Tavares, o que funciona quase como um enigma a ser decifrado. O jogo é duplo: da curiosidade inicial de um leitor que buscasse referências, a obra torna-se enigma, pois o que se vê em Tavares não é a clara referenciação ao biográfico ou mesmo ao legado intelectual de tais figuras.

Tudo aparece devorado pela sua atividade leitora, que nos deixa apenas pequenos indícios, rastros sobre a origem dos nomes ali presentes. São sombras que, ao passo que delineiam a figura do autor, ameaçam matá-la:

O senhor Valéry não gostava da sua sombra, considerava-a como a pior parte de si próprio. Deste modo, o senhor Valéry apenas saía de casa depois de estudar longamente o sol e verificar que não corria riscos de a sua sombra surgir.

O senhor Valéry explicava:

— É uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte.

E desenhava



(TAVARES, 2002, p. 73)

As sombras podem aqui ser lidas como as contra-assinaturas que se apõem à obra do autor, ao seu nome, anunciando a sua morte e, ao mesmo tempo, sua ressurreição através da escrita do outro. A própria colocação do tratamento “senhor” antes dos nomes dessas personalidades e o uso apenas do sobrenome já desestabilizam a vinculação ao referente imediato. Não se quer falar de Valéry, mas do “Senhor Valéry”, o que já diz tudo. A palavra “senhor” já equivale à voz autoral de Tavares, que promove a rasura do nome próprio consagrado, deslocando seu sentido e afixando-o como etiqueta a novos textos literários. Ao não usar o nome autoral completo — Bertold Brecht, Henri Michaux, Italo Calvino etc. —, Tavares afasta qualquer ideia de “pacto referencial” (LEJEUNE, 2014, p. 43), afastando-se do trajeto canônico das biografias. O que se vê, pois, é algo como uma nova forma biográfica apócrifa, misto de ensaio, marginalia de leituras e ficção.

O trabalho de Tavares tangencia o de um crítico que se debruça sobre outros textos, comentando-os, como acontece em *O senhor Eliot e as conferências*, obra em que, a partir de versos de poetas variados, esse senhor produz conferências para uma audiência cada vez mais vazia, sinalizando talvez o pouco interesse que a literatura desperta fora de meios especializados ou mesmo do cansaço de um método interpretativo fechado. Curiosa é a presença do senhor Swedenborg na plateia, sempre alheio ao tema da palestra e preso em suas próprias investigações geométricas, revelando talvez o afastamento do científico em relação ao estético ou mesmo certo misticismo daquele que reflete. Vale lembrar que o autor evocado também se dedicou a conferências em que analisava a obras de outros escritores, como no caso de Valéry. Os ensaios

de T. S. Eliot surgem, assim, como uma espécie de centro inicial de “O senhor Eliot e as conferências”, mas que será rapidamente deslocado. Nas suas conferências, o senhor Eliot analisa milimetricamente versos de diversos nomes da literatura, totalmente descontextualizados do resto do poema ou da trajetória de seus autores, em uma espécie de paródia do *modus operandi* dos críticos que optam por uma leitura cerrada que pudesse revelar as mais secretas significações textuais.

Na 6ª conferência, o senhor Eliot analisa o verso “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela / Inundação”, de Joseph Brodsky, extraído de um poema, datado de 1993: “Paisagem com inundação”⁴⁸. A literatura de Tavares se vale do cânone, do estabelecido, para deslocá-lo, subvertê-lo, ou, para usar as palavras do próprio senhor Eliot, em sua conferência:

Brodsky diz neste verso, nos parece, que a criação artística é um processo iniciado por uma estrutura, por uma certa solidez, por um domínio de determinadas técnicas, mas que tal é apenas a primeira etapa da construção de uma obra de arte. A etapa mais importante vem a seguir, a etapa que aperfeiçoa, que dá o último toque, *esse toque que desloca ligeiramente a ordem e faz nascer algo verdadeiramente novo; esse último toque é dado pelo aleatório, pelo convulsivo, pela força que o próprio sujeito não controla nem prevê, mas que rapidamente se assume como a potência que comanda esse momento.* (TAVARES, 2012, p. 69, grifo nosso).

A literatura vem, portanto, do incontrolável, da potência do artista que inunda o terreno literário, até então coeso, consolidado, canonizado, interrogando-o. Estabelece uma rasura, um desvio, e nós, “habitados a marcar a palavra inundação com um sinal negativo, estamos, neste verso, obrigados a rever a moral com que julgamos as inundações desde o início dos tempos” (TAVARES2012, p. 68). É esse o trabalho de Tavares: inundar um bairro com seus senhores, rasurando uma paisagem canônica para, resgatando suas palavras, erigir uma “uma história da literatura em ficção”.

⁴⁸ “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação. / Apenas se vê o topo das árvores, campanários e cúpulas. / O que se quer dizer assoma à boca sufocado pela emoção / e do novelo das palavras apenas se salva "era". (BRODSKY, 1996, p. 237).

Conclusão: as obras no bairro continuam

Em quase três anos de pesquisa, muitas coisas se impõem e assumem a dianteira do pensamento, ao passo que outras somem, apagam-se, ficam esquecidas. Algumas paisagens já vão ficando para trás, demolidas pelo tempo. Perseguir o (auto)biográfico em Tavares foi também um momento para se construir a biografia de quem escreve, com hesitações e avanços, descobertas e apagamentos de crenças. Revisitando — como fechamento de um ciclo — a primeira versão do projeto, ainda a ser submetida a orientações e debates, redescubro o nome original com que apresentei a ideia norteadora: “Biografia como ficção, ficção como biografia: os jogos do biográfico em Gonçalo M. Tavares”. Depois disso, seguiu-se um projeto anotado, discutido e repensado. Sugestões acatadas, optei também pela concisão do título. Mas o que resta disso tudo? Muito, por certo, e isso revela o acerto da escolha. É essa talvez a conclusão mais óbvia a que posso chegar: a biografia que Tavares escolhe, para si e para seus senhores, é recheada pela ficção: seja a autoficção de *I*, seja a ficção-ensaio da série “O bairro”. Uma obra em curso: um escritor que se inventa à medida que escreve, um bairro que se constrói à proporção que os livros-prédios saem. Esse mapa plástico, móvel, em que vizinhos ainda não chegaram, reitera outro mapa — o da autogeografia de Tavares — também em constante mutação. E o que dizer de uma “ficção como biografia”? Dizer que, quando Tavares faz ficção, resolve adotar também a rubrica “biografia” para jogar com o leitor. Como é comum em sua obra, ele brinca com definições de gêneros — epopeia, biografia, enciclopédia etc. — como mera etiqueta, rasurada constantemente em busca de uma dicção pessoal.

Mas uma pesquisa deixa também novos olhares, revela novas estradas. Das questões que se abriram, uma primeira delas seria investigar a mobilidade entre as séries da autogeografia de Tavares, identificando o caráter identitário para unificar livros dentro de uma mesma rubrica. Se isso parece fácil em alguns casos, como as *Breves notas*⁴⁹, já unificadas pelo próprio nome, a questão não fica tão simples em outras séries, como foi o caso de *Os velhos também querem viver* e *Histórias falsas*, cujo paralelo fizemos no capítulo 2. Quanto aos trânsitos entre as séries, a rubrica “Epopeia” não deixa de ser um “Estudo clássico”, uma vez que suas origens remontam ao mundo grego⁵⁰. A separação em uma série independente, da qual apenas um livro faz parte

⁴⁹ Quatro são as obras que integram até o momento essa coleção, chamada “Enciclopédia”: *Breves notas sobre ciência*, de 2006; *Breves notas sobre o medo*, de 2007; *Breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*, de 2009; e *Breves notas sobre a música*, de 2015. Nada impede que venhamos ainda a conhecer “breves notas” sobre os mais diversos temas, como economia, corpo, moral etc.

⁵⁰ No livro III, de *A República*, assim nos fala Sócrates: “agora vês com clareza aquilo que não pude demonstrar-te antes: que na poesia e na prosa existem três gêneros de narrativas. Uma, inteiramente imitativa, que, como tu dizes, é adequada à tragédia e à comédia; outra, de narração pelo próprio poeta, encontrada principalmente nos

— *Uma viagem à Índia* —, em série independente —, talvez revele o desejo de destaque que se quer dar a esse livro. Maria Elisa Moreira aponta essa mobilidade da autogeografia de Tavares no artigo “A ciência de perseguir: Gonçalo M. Tavares e os indícios de uma literatura”. Em nota, esclarece sua surpresa sobre o lançamento de mais um título da série “Enciclopédia”, após o aparente fechamento desta, lançada no Brasil em formato supostamente definitivo de “caixa”:

Fui surpreendida, enquanto trabalhava na escrita deste artigo, com o lançamento de novo livro na rubrica ‘Enciclopédia’: *Breves notas sobre música* foi lançado em Portugal, pela editora Relógio D’Água, em novembro de 2015, o que indica o quanto são móveis as categorizações criadas por Gonçalo M. Tavares. (2016, p. 80)

Chama a atenção em Tavares sua relação estreita com a própria literatura e como ela está presente em seus livros, o que permite a elaboração de uma biografia não essencialista de Gonçalo M. Tavares a partir de sua biblioteca, ou seja, pela referência a fatos literários em seu texto, uma espécie de biobibliografia, entendida como uma biografia elaborada não a partir de dados pessoais, mas pelo caminho de leitura, pelos rastros que deixa nos escritos. A análise de sua produção, se não ajuda na compreensão episódica de sua vida, ao menos esclarece um percurso formativo e um caminho de leitura, em uma erudição vasta que retoma autores e pensamentos, tendo a geometria, o corpo, o movimento presença importante. De suas *Histórias falsas*, de seu “Bairro”, de sua *Biblioteca* e dos demais livros é possível, pois, extrair um mapa de um percurso intelectual que serve para ilustrar algumas hipóteses de leitura na construção de um Senhor Tavares, metódico, disciplinado e que se vincula a um grupo de escritores para quem a experiência cotidiana e a vida episódica importaram menos que a recordação literária.

Vimos que não é estranho à sua obra a apropriação de aspectos intertextuais para a construção de narrativas, sendo comum a presença de títulos que se utilizam de nomes de autores: “Investigações. Novalis”, “A perna esquerda de Paris; seguido de Roland Barthes e Robert Musil”, “Breves Notas Sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)” além dos vários “senhores” da série “O bairro”: Valéry, Breton, Brecht, Eliot etc. Essa relação entre leitura e escrita “possibilita pensar como a escrita tavariana pode ser tomada como um gesto de inscrever, em seus textos, os rastros de muitas leituras, os indícios de uma certa literatura” (MOREIRA, 2016, p. 81). A noção de biobibliografia seria, assim, a possibilidade de construção de um caminho de leituras e de aptidões, extraídas de uma atividade leitora produtiva e denunciada em sua poética. Tavares, para nos valermos das palavras de Abel Barros Baptista sobre Machado de

ditirambos; e, finalmente, uma terceira, formada da combinação das duas precedentes, utilizada na epopeia e em muitos outros gêneros” (PLATÃO, 1997, p. 85).

Assis, “é ao mesmo tempo o nome antes de outros nomes e um nome entre outros: autor de autores e autor entre autores” (BAPTISTA, 2003, p. 14).

Esse caráter intertextual da obra de Tavares guarda apenas uma reminiscência arqueológica dos nomes que lhes deram origem, ou como afirma Moreira, “indícios” recriados dentro da ótica moderna do autor, algo como de Chirico fez com os clássicos, dentro de suas produções metafísicas. Na série “Os arqueólogos”⁵¹, aparecem homens sem face cujos corpos guardam relíquias, como se fossem depositários de civilizações passadas. Esses personagens “recolhem no colo fragmentos da antiguidade, símbolo da persistência do passado e da memória, transformados em manequins inverossímeis” (PONTIGGIA, 2011, p. 41). São colunas gregas partidas, frontões de templos, torres, bustos de estátuas, faces perdidas no ventre do tempo e que aparecem na produção clássico-moderna do pintor italiano. Neles, nas suas vísceras, repousa o legado de mundos passados, como Tavares deposita em seus cadernos (da mesma forma que um pintor faz em seus blocos de esboços) a tradição-tradução de fragmentos de leituras que fez.



Figura 6: O arqueólogo

Fonte: DE CHIRICO, G. “L’Archeologo” (1927), óleo sobre tela, 84,5 x 64,5 cm. Coleção privada. In: D’ALFONSO, 2011, p. 59.



Figura 7: Os arqueologistas

Fonte: DE CHIRICO, G. “Archeologi” (1968), óleo sobre tela, 84,5 x 64,5 cm. Fondazione Giorgio e Isa de Chirico, Roma. In: idem, ibidem, p. 63.

⁵¹ “O artista elege como argumentos exemplares os arqueólogos, laboriosos mineradores da história e da memória, de cujas vísceras obscuras eles extraem e trazem à luz os sinais de civilizações esquecidas, que subjazem como fundamento da nossa. São representados como corpos enrijecidos, estruturas compostas pela sobreposição e encaixe de elementos da arquitetura greco-romana (templos, capitéis, tambores de colunas caneladas, ruínas e fragmentos de paisagem arcádica), cobertos por um pano drapejado e como assentados em cátedras; têm o rosto dos manequins silentes, numa melancólica pose inclinada.” (D’ALFONSO, 2011, p. 18)

Essa erudição do autor o aproxima daquilo que Javier Cercas define como “gênio”: “un genio es un monstruo que devora cuanto halla en torno a él, lo mastica, lo digiere y lo convierte en carne de su carne y sangre de su sangre, en algo distinto, grande, superior e irreductiblemente propio” (2015, internet). Em que pese a força da palavra “gênio”, Tavares é, de fato, um leitor onívoro, que se apropria de variadas referências, dos clássicos aos modernos, dos antigos aos contemporâneos. Marcos Roberto da Silva, em trabalho em que analisa a obra de Javier Cercas, assim reflete sobre a “genialidade” do autor espanhol:

Quero eu dizer que Javier Cercas é um gênio? Cercas tem um gênio, isso é certo, assim como eu tenho o meu, mas a diferença entre mim e ele, ou entre nossos gênios, e que Cercas trabalha para que seu gênio aconteça, ele está certo de sua escolha. Cercas devora tudo. Na sua obra estão: Jorge Luis Borges, Miguel de Cervantes, Juan Carlos Onetti, Gustav de Flaubert, Paul Auster, Philip Roth, Edgar Allan Poe, Friedrich Nietzsche, William Shakespeare, Arthur Schopenhauer, William Blake, Josep Pla, Plátao, Aristoteles, Plutarco, Gorgias, Jorge Manrique, Pedro Salinas, Albert Camus, Liev Tolstoi, Emile Benveniste, Rafael Sanchez Mazas, Roberto Bolano, Enrique Vila-Matas, Javier Marias, Andre Gide, Denis Diderot, Gonzalo Suarez, Adolfo Suarez, Guillermo Cabrera Infante, Gabriel Ferrater, Ronald B. Kitaj, Woody Allen, David Trueba, Manu Chao, Paco de Lucia, Humberto Crosthwaite, Julio Cortazar, Antonio Machado, Lewis Carroll, Walter Benjamin, Adolfo Bioy Casares, Italo Calvino, Afonso Reyes, Elias Canetti, Francisco Rico, Jesus Pascual Aguilar, Enric Marco, Marcel Proust, Franz Kafka, W. H. Auden, Oscar Wilde, T. S. Eliot, Constantino Kavafis, Marti de Riquer, Rory Gallagher, Led Zeppelin, Salvador Dali, Pablo Picasso, Albert Boadella, Daaalí de Boadella, Jean-Paul Sartre, William Faulkner, Stendhal, Charles Dickens, Honore de Balzac, Ernest Hemingway, Lord Byron, Fernando Savater, Mario Rota, Alvaro, Tomas, Javier Cercas, Francois de la Rochefoucauld, Hesiodo, Dante Alighieri, Umberto Eco, Margarita Casacuberta, Isabel Munoz, Luis Bunuel, Gabriel Garcia Marquez, Juan Marse, John Huston, Jean Renoir, Victor Erice, Juan Jose Millas, Arturo Belano, Alonso Quijano, John Ford, Juan Maria Brausen, Thomas Mann, Johann Wolfgang von Goethe, Diablo, Martin Fierro, Homero, Michel Laub, Jordi Soler, Wyndham Lewis, Jose Saramago, Lola Cercas, John Maxwell Coetzee, Cesar Aira, Scott Fitzgerald, Mariano Jose de Larra... A lista, por suposto, não está completa [...] (SILVA, 2016, p. 125-126)

A citação traz muito nomes e, mesmo referindo-se ao paideuma de outro autor, poderia ser aplicada sem maiores percalços a Tavares. Se se juntar os seus atuais quarenta títulos com, por exemplo, a promessa de mais trinta senhores, aliados aos trezentos nomes citados em *Biblioteca*, ver-se-á que há uma verdadeira constelação de autores a gravitar em torno de sua literatura. As referências arqueológicas de leituras em seu trabalho são inúmeras e permitem a aproximação a outros nomes de sua geração que utilizam o mesmo procedimento, como o já citado Javier Cercas, ou Enrique Vila-Matas. São relações e mais relações que só provam quão prolífica é a literatura em seus caminhos.

Tal qual seu bairro utópico, onde pode dispor as peças no tabuleiro, Tavares edifica um espaço pessoal de literatura, híbrido e variado,

um espaço seu onde pudesse falar simplesmente com outros homens, argumentar, discutir grandes ou pequenas ideias, assuntos que interessassem a países ou continentes e assuntos que só interessassem à comunidade próxima, essa ânsia no fundo de um clima racional de convívio, não deve ser confundida com uma estúpida e inconsciente entrega ao barulho disforme de uma cidade. (TAVARES, 2008b, p. 13)

Como o senhor Walser, que ergue sua casa em um espaço ideal, longe de conflitos, a literatura de Tavares figura um mundo à parte ao discurso canônico, em que a subversão das formas aparece como chave de interpretação de alguns títulos, em um trabalho que resgata a tradição ao tempo em que lança sobre ela um novo olhar. E talvez seja esse um caminho ainda pouco trilhado pelos pesquisadores: perceber de que forma sua literatura opera mudanças na recepção da tradição e não apenas buscar a presença da tradição em seus textos. Perceber como ele também cria seus precursores, como sua poética opera na recepção da tradição, entendendo que “o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40):

A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi, sequer levemente alterada: e, desse modo, as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989, p. 39, grifo no original)

Há ainda outras questões que se impuseram nessa pesquisa, tais como explorar o jogo empreendido por Tavares em outras áreas de sua produção e não apenas pelo campo do biográfico; ou mesmo examinar a obra infantil do autor e o porquê de seu não enquadramento dentro dos “cadernos”. São questões que não se exaurem em um trabalho como este, com um recorte definido, e que ficam em aberto, como um desafio a outros pesquisadores. A garrafa está lançada ao mar. Que apareçam novos senhores e senhoras dispostos a fazê-lo. Por ora, o trabalho finda e a sensação de vazio toma conta após meses de dedicação ao tema e seus desdobramentos. Como um filho, a coisa pode trilhar agora seus caminhos.

REFERÊNCIAS

1 CADERNOS DE GONÇALO M. TAVARES

- TAVARES, G. M. **O senhor Valéry**. Lisboa: Editorial Caminho, 2002.
- . **Biblioteca**. Porto: Campo das Letras, 2004a.
- . **O senhor Juarroz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2004b.
- . **1**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.
- . **Histórias falsas**. Porto: Campo das Letras, 2005b.
- . **O senhor Brecht**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005c.
- . **O senhor Calvino**. Lisboa: Caminho, 2005d.
- . **Livro da Dança**. Florianópolis: Editora da Casa, 2008a.
- . **O senhor Walser**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008b.
- . **Breves Notas Sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano)**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.
- . **Uma viagem à Índia**. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.
- . **O senhor Swedenborg**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- . **O senhor Eliot e as conferências**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- . **Atlas do Corpo e da Imaginação**. Lisboa: Editorial Caminho, 2013.
- ; MATOSO, M. **O dicionário do menino Andersen**. Carcavelos: Planeta Tangerina, 2015.
- . **A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado**. Lisboa: Bertrand, 2017.

2 OUTRAS OBRAS DE GONÇALO M. TAVARES

- . **O dicionário do menino Andersen**. Disponível em: <<http://www.paisefilhos.pt/index.php/opiniao/goncalo-tavares/2335-o-dicionario-do-menino-andersen-4>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

3 ENTREVISTAS

- TAVARES, G. M. **Imagem da Palavra**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=zVcoUHoGIy8>>. Acesso em: 30 jul. 2017.
- . **Ler para ter lucidez** (setembro, 2007). Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrevistas/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_imprimir.html>. Acesso em: 13 ago. 2017.

_____. **Literatura como projeto de vida** (22 jun. 2010). Disponível em: <<http://www.sarai-vaconteudo.com.br/Materias/Post/10333>>. Acesso em: 13 ago. 2017.

_____. **Livraria ideal**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=559CNoUcI9M>>. Acesso em: 18 ago. 2015.

_____. **“Publicar livro é secundário”, diz Gonçalo M. Tavares na Fliporto 2011**. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/fliporto/2011/noticia/2011/11/publicar-livro-e-se-cundario-diz-goncalo-m-tavares-na-fliporto-2011.html>>. Acesso em: 23 jul. 2017.

_____. **Quanto pesa uma palavra** (29 nov. 2009). Disponível em: <<http://cronopios.com.br/content.php?artigo=6560&portal=cronopios>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

_____. **Se nos esquecermos de ti, Jerusalém** (4 ago. 2012). Disponível em: <<https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/se-nos-esquecermos-de-ti-jerusalem-25017466>> . Acesso em 28 jul. 2017.

_____. **Sempre um papo**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_78S6zCCqmU> . Acesso em 28 mai. 2016.

4 BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBERCA, M. **El pacto ambiguo**: de la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? **Cuadernos del Cilha**. n. 7/8 (2005-2006). p. 115.127. Disponível em: <bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf>. Acesso em: 05 set. 2017.

ANDRADE, C. D. **Poesia 1930-62**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ARAÚJO, L. Escritor português vem ao Brasil com bairro fictício. **Folha de São Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200513.htm>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

ARFUCH, L. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

_____. Antibiografias? Novas experiências nos limites: In: SOUZA, E. M; TOLENTNO, E. C; MARTINS, A. B. (Org.). **O futuro do presente**: arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-29.

ATANES, A. **Um bairro chamado literatura**. Disponível em: <<http://portogente.com.br/texto.php?cod=10598&sec=83>>. Acesso em: 6 jul. 2017.

AZEVEDO, L. Autoficção e literatura contemporânea. **Revista Brasileira de Literatura comparada**, n. 12, p. 30-49, 2008.

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAPTISTA, A. B. **A formação do nome**: duas interrogações sobre Machado de Assis. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARTHES, R. **O Prazer do Texto**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

- . **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003a.
- . **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003b.
- . **O grau zero da escrita**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- . **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- . **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUDELAIRE, C. Pequenos Poemas em Prosa (O *Spleen* de Paris). **Poesia e Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. p. 273-342.
- BAYARD, P. **Como falar dos livros que não lemos?**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BENJAMIN, W. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BIEZMA, J., CASTILLO, J., PICAZO, M. D. **Autobiografía y modernidad literária**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- BILAC, O. **Obra reunida**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- BONNET, J. **Fantasma na biblioteca**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2013.
- BORGES, J. L. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- . **História Universal da Infância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BORGES, V. P. Grandezas e misérias da biografia. In: PINSKY, C. B. (Org.). **Fontes históricas**. São Paulo: Contexto, 2005. p. 203-233.
- BOURDIEU, P. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M.; AMADO, J. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. 8. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 183-191.
- BRODSKY, J. **Paisagem com inundação**. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CANDIDO, A. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CERCAS, J. **Un monstruo omnívoro**. Disponível em: <https://elpais.com/elpais/2015/11/03/eps/1446554220_693875.html>. Acesso em: 27 ago. 2017.
- COLONNA, V. Tipologia da autoficção. NORONHA, J. M. G. (Org.). **Ensaio sobre autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.
- COMBE, D. A Referência Desdobrada. O Sujeito Lírico entre a Ficção e a Autobiografia. **Revista USP**, n. 84, pp. 112-28, dez./2009-fev./2010.
- COMPAGNON, A. **O trabalho da citação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CRUSAT, C. **Vidas de vidas**. Madri: Editorial Páginas de Espuma, 2016.
- D'ALFONSO, M. De Chirico e o sentimento da arquitetura. In: **De Chirico: o sentimento da arquitetura** - obras da Fondazione Giorgio e Isa de Chirico. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. p. 15-30.

DASSIE, F. A. **Notas sobre escritura e doença em Gonçalo M. Tavares**. Icarahy, v. 05, p. 01-10, 2011.

DE MIRANDA, J. A.; CAISCAIS, A. F. A lição de Foucault. In: FOUCAULT, M. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009. p. 5-28.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

———. **Gramatologia**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DESERTO, J. Vale a pena trazer Alceste de volta à vida? Eurípides e Gonçalo M. Tavares. **O Livro do Tempo: Escritas e reescritas. Teatro Greco-Latino e sua recepção I**. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016. p. 69-84.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DOSSE, F. **O desafio biográfico: escrever uma vida**. São Paulo: Edusp, 2009.

DUARTE, L. P. Ironia, humor e fingimento literário. **Cadernos de Pesquisa do NAPq**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 15, p. 54-78, 1994.

EIRAS, P. **A moral do vento: ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares**. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

ELIOT, T. S. **Prufrock e outras observações**. Disponível em: <<http://veja.abril.com.br/idade/exclusivo/201004/eliot/poesias01.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2016.

———. Tradição e talento individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

EYBEN, P. O júbilo e as palavras errantes. In: JOYCE, J. **Epifanias**. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 11-24.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FOUCAULT, M. **Nietzsche, Freud e Marx – Theatrum Philosophicum**. Porto: Anagrama, 1980.

———. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

———. **O que é um autor?** Lisboa: Nova Vega, 2009.

HUIZINGA, J. **Homo ludens: o jogo como elemento da cultura**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

HERRERO-OLAIZOLA, A. **Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas**. Madrid: Editorial Verbum, 2000.

ISER, W. **O Fictício e o Imaginário – Perspectivas de uma antropologia literária**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

IVANOVITCH, A. Borges apocryphe: Lecture de quelques versions non autorisées de la Bible. **Revue de littérature comparée**, 2009/2, n. 330. p. 183-196. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2009-2-page-183.htm>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

JACOTO, L. **Gonçalo M. Tavares e a invenção do senso comum**. (no prelo)

JACQUES, P. B. **Elogio aos errantes**. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2014.

JURADO, F. G. **Marcel Schwob**. Antiguos imaginarios. Madrid: ELR, 2008.

KAFKA, F. Uma mensagem imperial. In: **Um médico rural**: pequenas narrativas. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 41-42.

KLINGER, D. **Escritas de si e escritas do outro**. Autoficção e etnografia na literatura latino-americana contemporânea. Tese de Doutorado em Letras. Rio de Janeiro: Universidade estadual do Rio de Janeiro, 2006.

KRISTEVA, J. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEVI, G. Usos da biografia. In: AMADO, J.; FERREIRA, M. M. (Org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.167-182.

LORAU, N. Elogio do anacronismo. In: NOVAES, A. (org). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MACHADO DE ASSIS, J. M. Memórias Póstumas de Brás Cubas. In: **Obra completa**, volume 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 623-758.

MARQUES, R. O arquivo literário e as imagens do escritor. In: SOUZA, E.; TOLENTINO, E.; MARTINS, A. (Org.). **O futuro do presente**: Arquivo, gênero e discurso. Belo Horizonte: Editora UFMG. p. 59-88.

MARTINS, F. **O nome próprio**: da gênese do eu ao reconhecimento do outro. Brasília: UNB, 1991.

MENESES, P. Fora do mapa, e todavia dentro do território: corpo e imaginação segundo *O dicionário do menino Andersen* de Gonçalo M. Tavares e Madalena Matoso. **Diacrítica 30/3**: dossier negativos da literatura. Vila Nova de Famalicão: Centro de estudos Humanísticos, Universidade do Minho, 2016. p. 183-205.

MICHON, P. **Vidas minúsculas**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

MIRANDA, W. M. A liberdade do pastiche. In: **Nações literárias**. Cotia: Ateliê Editorial, 2010. p. 131-136.

MOREIRA, M. E. R. **Literatura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino**. Tese de Doutorado em Letras. Belo Horizonte: UFMG, 2012a.

———. Homenagear o autor, roubar o texto. In: **Anais do Colóquio Internacional Crimes, Delitos e Transgressões**. Belo Horizonte: 2012b. v. 1. p. 326-333.

———. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. **Revista da ANPOLL** (Impresso), v. 1, p. 420-434, 2014.

———. A ciência de perseguir: Gonçalo M. Tavares e os indícios de uma literatura. **Navegações**, v. 9, p. 79-85, 2016.

———. Breves notas sobre o corpo: um diálogo com Gonçalo M. Tavares e Os Espacialistas. **Revista GEARTE**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 96-107, jan./abr. 2017.

MONTAIGNE, M. **Os ensaios**: uma seleção. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

OLIVEIRA, G. P. **Borges e o autor assombrado**: taraxía, alusão e anacronismo. Tese de Doutorado em Letras. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2017.

PELLICER, R. Un género esquivo: las ficciones biográficas de Borges, Wilcock y Bolaño. In: HOUVENAHEL, E.; LOGIE, I. (Org.). **Alianzas entre historia y ficción**: homenaje a Patrick Collard. Geneve: Droz, 2009. p. 149-161.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1997.

———. **Teeteto**. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

PONTIGGIA, E. sobre Giorgio de Chirico. In: D'ALFONSO, M. **De Chirico**: o sentimento da arquitetura - obras da Fondazione Giorgio e Isa de Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011. p. 15-30.

POUND, E. **Abc da literatura**. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PREMAT, J. Monstros, infames y criminales: ficciones biográficas, de Schwob a la actualidad. Medellín: Universidad de Antioquia. **Leciones Doctorales** nº 7, julho-dezembro 2010.

PRIORE, M. Biografia: quando o indivíduo encontra a história. **Topoi**, v. 10, n. 19, jul./dez. 2009, p. 7-16.

RANCIÈRE, J. O conceito de anacronismo e a verdade do historiador. In: SALOMON, M. (Org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó: Argos, 2011.

SÁ, S. de. **A reinvenção do escritor**: literatura e *mass media*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SAMAIN, E. **As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg**: Entre Antropologia, Imagens e Arte. Disponível em: <www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf>. Acesso em 01 mar. 2017.

SANT'ANNA, A. R. **Drummond**: o gauche no tempo. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992.

SANTIAGO, S. (Org.) **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

———. **Em liberdade**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARAMAGO, J. **O caderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHWOB, M. **Vidas imaginárias**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

SILVA, M. M. Gonçalo M. Tavares: o despojamento da razão como interrogação da impossibilidade. In: **Carnets IV**: (Res)sources de l'extravagance, janeiro de 2012. p. 225-243.

SILVA, M. R. da. **A obra literária de Javier Cercas**. Tese de Doutorado em Letras. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

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

SOUZA, E. M. de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p. 105-113.

STUDART, J. **A literatura de Gonçalo M. Tavares**: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas *O Bairro* e *O Reino*. Tese de Doutorado em Letras. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2012.

———. **O Dançarino Subtil**: Gonçalo M. Tavares entre as esferas *O Bairro* e *O Reino*. Alfragide: Editorial Caminho, 2016.

SÜSKIND, P. **A história do Senhor Sommer**. São Paulo: Ática, 1997.

TACITO. **Annales XVI, 18**. Disponível em: <http://online.scuola.zanichelli.it/.../files/2010/09/testi-it_tacito_t34.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2017.

WETMANN, A. **Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento**: o riso na série *O Bairro*, de Gonçalo Tavares. Dissertação de Mestrado em Letras. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.