



**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
EM ESTUDOS LINGUÍSTICOS E CULTURAIS**

Apresentada à Universidade da Madeira
para obtenção do grau de Mestre

Maria Raquel Vasconcelos Gonçalves

Desenhar palavras e escrever imagens

**Uma cartografia da linguagem
Estudo sobre Gonçalo M. Tavares**

Orientação de
Doutora Diana Pimentel Penberthy de Araújo Barbeitos
Professora Auxiliar da Universidade da Madeira

Universidade da Madeira – Funchal 2014

Agradecimentos

Da palavra gratidão

Na palavra gratidão cabem tantos que, de diversas formas, me acompanharam neste percurso

O meu pai, pela palavra primeira que me constrói sempre e ainda

A minha mãe, pela palavra sábia do afecto infinito

O Emanuel, por tudo o que cabe na palavra quotidiana de estar presente na vida partilhada. E apenas isto é tanto.

A Marta, por todas as palavras que escrevem a amizade desde o primeiro dia até ao último por vir

Os meus irmãos, pelas palavras de sermos memória e futuro

A Sofia, o João, a Carolina, a Catarina, a Marta, o Rui, a Teresa, a Joana, a Mariana, a Matilde, a Sara, a Beatriz, a Catarina, a Lara, o Tiago, a Maggie, a Matilde e a Madalena, o Telmo e a Carlota, sobrinhos a crescer nas palavras e no traço certo que desenha o coração

A Zita, o George, a Piedade, o António, a Teresa, o Ivo, a Rita, o Zé, a Iria, o Rui, o Manuel, a Ângela, o Lino, por tanto que a palavra família encerra

O Carlos, amigo ainda tão presente na ausência que será apenas ‘palavra pintada’ na falta de estar contigo, lado a lado, debaixo da vinha e na companhia dos cães e de um copo de Alvarinho. Brindo, ainda e sempre, à nossa amizade e à tua saudade em mim

O Filipe, a Cecília, a Élia, a Eduarda, o Dúlio, o Miguel, pela renovada palavra amizade

A Vânia, pela cumplicidade, apesar da distância de um oceano ou mais

A Professora Doutora Ana Isabel Moniz, pela humanidade e pela sabedoria na companhia constante e no apoio pleno

A minha orientadora Professora Doutora Diana Pimentel, por todas as palavras sem excepção e sem erro. As palavras sábias, as que trazem a poesia dentro, as que provam que o afecto é a suprema lição da verdadeira sabedoria: “Sentir e escrever são incompatíveis e esta confusão é a mais antiga mentira literária” – Gonçalo M. Tavares

Resumo

A presente dissertação surge como um movimento na tentativa de compreender o intrincado território textual de Gonçalo M. Tavares. Da palavra inicial que erra o mundo e que abre a possibilidade do erro e da sua correção, partirse-á para a tentativa de traçar uma cartografia da linguagem na obra polimórfica de Tavares.

O mapa para este movimento será o já amplo ‘corpus’ que constitui a obra publicada do autor e que se divide por textos que vão do romance à poesia e ao ensaio, até outros de difícil catalogação. Em todos eles se poderão recolher indícios de leitura de um mapa ainda em construção, para se tentar aferir o modo como os textos literários de Tavares refletem a sua própria ficcionalidade e como, através desta, exercitam a linguagem como matéria de construção aliada ao desenho e às imagens, uma outra escrita que se grava num mesmo suporte para uma melhor compreensão do que se quer narrar ou desenhar. Afinal, como se poderá verificar, palavras e desenho partem de um mesmo ponto e de um idêntico traço para representar e questionar o mundo.

Palavras-chave: linguagem; literatura; desenho; imagem; espaço; corpo.

Abstract

This work emerges as a move attempting to understand the intricate textual territory of Gonçalo M. Tavares. From the initial word that misses the world and that opens the possibility of error and its correction, I will attempt to draw a map of the polymorphic language within the literary work of Tavares.

The map for this move is the already wide 'corpus' of the published work of the author and which is divided in texts ranging from romance to poetry and to essay, including others of difficult categorization. In all of them we could gather clues that help us to read a map still under construction, trying to assess how literary texts reflect Tavares fictionality and how, through this, exercise language as a matter of construction assembled with drawing and the images, another form of writing that imprints itself in the same support for a better understanding of what the author wants to narrate or draw. After all, as can be seen, words and drawing start from the same point and a similar trace to represent and question the world.

Keywords: language; literature; drawing; image; space; body.

Índice

Introdução (ao erro inicial)	4
1. No princípio era o Verbo desenhado	8
2. O verbo é uma casa comum	14
3. O desenho do mundo (o <i>Bairro</i> e outros universos)	27
4. Arquitecto de palavras (do corpo, do espaço e do tempo)	66
5. Um corpo que questiona	71
6. Construir em cima de muitas casas	93
Palavra-ponto-não-final (recomeço em conclusão)	108
Bibliografia	127
Ativa	127
Passiva (citada)	129
Lista de ilustrações	132
Lista de autores e de conceitos citados	133

*(...) a literatura e a linguagem nunca teriam existido se a primeira
palavra do mundo tivesse acertado.*

Gonçalo M. Tavares

Introdução (ao erro inicial)

O presente estudo parte da palavra inicial que erra o mundo e do movimento que todas as palavras estabelecem na tentativa de não perder o sentido e de manter uma ligação atenta mas não estática entre o signo e as coisas que este representa.

O acto genesíaco de nomear é uma tentativa de domesticar, de tornar familiar o estranho. Dar nome, designar, colocar legenda nas coisas do mundo cumpre esta missão de uma existência nomeada que estabelece uma espécie de baptismo, um ritual de ligação, de nascimento.

Só existe o que eu chamo, aquilo a que dou nome. Este postulado orienta todas as convenções, nomeadamente aquela que especialmente me interessa na presente dissertação: a linguagem. Mas, se a domesticação do que existe através do nome serve para estabelecer o conforto de sabermos chamar, também é verdade que, nomeadamente na escrita, esta instaura essa abstracção de signos que apenas representam a realidade, uma criação posterior a tudo, mecânica de uma ficção inventada.

Dar nome é criar o perigo de uma rotina em que o signo, a frase, deixem de ser surpresa no sentido de uma inquietação ou interrogação.

Para além de dizer, será preciso dizer diferente ou será preciso manter o sentido original do primeiro nome, numa desconstrução e reconstrução constantes, para que a existência nomeada não perca a sua eficácia.

As questões que as palavras levantam na sua correspondência com o mundo e a forma como cabe à literatura reinventar a linguagem e torná-la um questionar permanente são os problemas base deste estudo, partindo da proposta de uma leitura sobre a forma como Gonçalo M. Tavares usa a linguagem, tornando-a elemento primordial da sua criação literária.

Na presente dissertação analisar-se-á o modo como escritor, a sós com aquela que é a sua matéria-prima, procura não perder o sentido primeiro da palavra e a sua ligação às coisas. Nesta tentativa de devolver o sentido às palavras ou de criar novas ligações para que estas se não percam, pretendo observar como Gonçalo M. Tavares explora os limites da linguagem através de paradoxos, de aforismos ou de desconstruções de sentido, fazendo-os corresponder a ideias e imagens, num exercício de lógica e de sentido filosófico.

A literatura parece retomar, desta forma, o primado de um trabalho sobre a palavra e, através desta, sobre a representação, o conteúdo semântico, o questionamento da realidade e da própria linguagem como método de comunicar, criar e estabelecer uma ligação entre a realidade e as palavras que a descrevem.

Para ler Gonçalo M Tavares através da linguagem, pretende-se estudar e analisar várias obras do autor, desde ficção, ensaio e poesia, criando a referida cartografia da linguagem.

O corpus destes trabalho inclui todos os livros até agora publicados da série *O Bairro: O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Henri* (2003), *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). *Jerusalém* (2004), da série *O Reino*; *Breves Notas Sobre a Ciência* (2006) e *Breves Notas Sobre as Ligações* (2009), da série *Enciclopédia; Biblioteca*

(2004), da série *Arquivos*; *A Perna Esquerda da Paris Seguido de Roland Barthes e Roberto Musil* (2004), da série *'Bloom Books'*; *Investigações Novalis* (2002) e *Investigações Geométricas*, da série *Investigações*; O livro de poesia *'I'* ((2004); *Uma Viagem à Índia* (2010); *Matteo Perdeu o Emprego* (2010), *Short Movies* (2011); e *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013).

Através da análise de todos estes livros, a dissertação *Desenhar Palavras e Escrever Imagens (Uma Cartografia da Linguagem – Estudo sobre Gonçalo M. Tavares)* propõe-se estudar a forma como o autor recoloca a literatura na sua relação primordial com a palavra e com a linguagem, explorando os limites de cada uma delas e estabelecendo relações entre imagem e palavra num movimento de escrita e de leitura único. Neste estudo ver-se-á como Gonçalo M. Tavares explora os limites da lógica, da imagem, da intertextualidade e do paradoxo, instaurando um raciocínio que, a cada momento, parece querer levar ao extremo a linguagem como questionamento da nossa relação com o mundo, mas também da relação da linguagem consigo mesma. É quase como se Tavares questionasse e duvidasse da capacidade de a linguagem cumprir o seu processo de representação no mundo real.

Paralelamente, esta investigação pretende ainda estudar a forma como o corpo e o espaço que este ocupa se inserem na equação estabelecida entre os problemas levantados pela linguagem e pelas palavras na sua relação com a realidade.

É pelo corpo que todos os “Senhores” de *O Bairro* medem as possibilidades do mundo, e as suas próprias capacidades; é pelo corpo que quase todas as suas personagens de *O Reino* estabelecem relações de poder e de dominância com e face ao espaço. E este corpo literário tem, assim, dois lados, o direito e o esquerdo. Se *O Bairro* se instaura como território lúdico de todas as possibilidades linguísticas e físicas, em *O Reino* toda a criação de Tavares e o questionamento da realidade de Tavares faz-se de forma mais obscura. É como se estivéssemos em presença de duas faces de um mesmo corpo, numa orgânica da linguagem e da corporeidade que instaura um novo percurso na literatura portuguesa contemporânea.

As palavras e as imagens como matéria de construção que afastam o perigo de tudo perder o sentido, a escrita como edifício construído e a literatura como mecanismo de lucidez serão, assim, três dos pontos essenciais deste estudo que me proponho fazer em torno da obra de Gonçalo M. Tavares, estruturado ao longo de sete capítulos: *No Princípio era o Verbo Desenhado*, em que se aborda a forma como Tavares olha para as palavras; *O verbo é uma casa comum*, no qual se aborda a natureza da criação literária do autor; *O desenho do mundo*, que versará sobre o desenho e a imagem na obra de Gonçalo M. Tavares; *Arquitecto de palavras* em que se aprofundará as questões do corpo, do espaço e do tempo; *Um corpo que questiona*, no qual se aprofundará o corpo como questionamento do mundo e as formas de o habitar; *Construir sobre muitas casas*, em que será estudada a questão da intertextualidade e da reconstrução em Tavares; e, por fim, *Palavra-ponto-não-final(recomeço em conclusão)*, no qual se tentará fechar o ciclo de reflexão em torno da singularidade da obra do autor e da sua relação com a palavra e com a linguagem.

1. No princípio era o Verbo desenhado

Em Gonçalo M. Tavares as palavras são constantemente confrontadas com os seus limites, mesmo que para isso o autor as condene e as salve muitas vezes num só movimento.

Em *Fedro*, de Platão, as palavras são designadas com “figuras pintadas” que não podem ser interpeladas e que dizem, até ao infinito, a sua única significação, que podem até contribuir para nos tornar mais preguiçosos no que respeita à memória, confiantes de que os signos nos salvam do esquecimento e que, por isso, podemos descansar amparados pela palavra escrita que nos diz e recorda, mas que não pode ser interpelada².

Gonçalo M. Tavares parece percorrer um caminho paralelo, optando por interpelar as palavras, os seus meandros e os seus limites, ao mesmo tempo que parece subscrever a sua característica de *figuras pintadas*. Escrever, para Tavares, é desenhar (ou pintar), daí que questione o valor real do desenho, quer quando este desenha palavras, quer quando desenha formas e cores. Ou seja, o autor mais não faz do que repetir esse movimento de reconhecer o perigo de as *palavras pintadas* se repetirem infinitamente. Por isso, defende uma leitura e uma escrita o menos ardilosa possível. Ou, dito de outro modo, a existência de palavras que possam ser efetivamente desenhadas.

² “... quando chegou a vez da invenção da escrita, exclamou Thoth: Eis, oh Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudar é a fortalecer a memória, pois com a escrita descobri o remédio para a memória. (...) Tu, neste momento, e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos, pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meios de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. (...) O maior inconveniente da escrita parece-se, caro Fedro, sem bem julgo, com a pintura. As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas; o mesmo acontecendo com os discursos: falam de coisas como se estas estivessem vivas, mas, se alguém os interroga, no intuito de obter um esclarecimento, limitam-se a repetir sempre a mesma coisa. Mais: uma vez escrito, um discurso chega a toda a parte, tanto os que o entendem como aos que não podem compreendê-lo e, assim, nunca se chega a saber a quem serve e a quem não serve.” PLATÃO (1989), *Fedro*, Guimarães Editores, Lisboa.

A ligação da palavra com a imagem está, aliás, presente em várias das obras do autor, nomeadamente no conjunto de livros a que deu o nome *O Bairro*, em que a palavra se alia à imagem, que não cumpre uma mera função de ilustração. O próprio Gonçalo M. Tavares afirma que o desenho é uma forma de escrever e, como tal, merece ser lido: “quando estou a escrever há coisas que penso através do desenho. Os desenhos nesse livro (*O Senhor Walser, Caminho*, 2006) são claramente para serem lidos e não para serem vistos”.³ A presente afirmação encontra sustentação na forma como as obras do autor introduzem o desenho no corpo textual, uma ‘escrita’ que, na maioria dos casos, explica, de forma mais clara, as ideias do texto.

O conceito de texto/imagem, ou *imagetext* foi formulado W. J. T. Mitchell como explicação de duas situações distintas: palavras *versus* imagens, denunciando uma tensão entre as duas, ou palavras como imagens, denunciando uma tendência em que as duas se unem, se dissolvem, ou troquem de lugar uma com a outra:

“imagetexts that combine words and images: It is a dialectical trope because it resists stabilization as a binary opposition, shifting and transforming itself from one conceptual level to another, and shuttles between relations of contrariety and identity, difference as sameness. We might summarize the predicates that link word and image with an invented notation like ‘vs/as’: ‘words vs. Image’ denotes de tension, difference and oppositions between these terms; ‘word as image’ designates their tendency to unite, dissolve, or change places”⁴

Tal como Mitchell, também Tavares coloca a questão da relação entre palavras e imagens em mais do que um nível: as palavras desenhadas (problema já colocado por Wittgenstein, que referia que o alfabeto é uma imagem do nosso

¹ “Folheando com Gonçalo M. Tavares”, entrevista ao site *Portal da Literatura* (2006): disponível em:

⁴ MITCHELL, W.J.T., *Critical Terms for Art History*, Edited by Robert S. Nelson and Richard Shift, The University of Chicago Press.

discurso)⁵ merecem atenção como convenção e representação, e a relação das palavras com as imagens pode transformar-se num amplo jogo de sentidos e de leituras, num mesmo espaço e num mesmo contexto. Em *Picture Theory*, Mitchell (1994) volta a diferenciar uma e outra realidade:

“I will employ the typographic convencion of the slash to designate ‘image/text’ as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term ‘imagetext’ designates composite, synthetic words (or concepts) that combines image and text’. Image-text’ with an hyphen, designates relations of the visual and verbal”. (MITCHELL, 1994: 89)

Gonçalo M. Tavares exercita, no seu questionamento da linguagem, os dois conceitos. A imagem surge como um outro elemento que deve ser lido. Os indícios para esta leitura surgem na sua obra, em que o desenho se une à palavra escrita: “Tudo o que não podes desenhar são abstracções. Tudo o que não podes desenhar é inútil.” (TAVARES, 2006a: 22)

A reflexão sobre a escrita convencional e a representação através do desenho, partindo da ideia de que as duas formas são um artifício para contar e descrever, instaura aquela que é uma marca dos textos de Gonçalo M. Tavares, que muitas vezes se debruçam sobre o próprio processo de escrita e sobre a eficácia desta no relato da realidade ou da verdade. O que será mais verdadeiro: o que se escreve ou aquilo que se desenha? Qual das duas formas será melhor entendida por todos? Qual delas poderá falsear mais a verdade ou torná-la mais compreensível?, questiona o autor (TAVARES, 2006a: 97):

“É mais verdadeiro desenhar o verdadeiro ou escrevê-lo?
Poderá parecer ridícula a pergunta, mas o facto é que a ciência considera que é mais verdadeiro escrever o verdadeiro.

⁵ “Is is no more necessary to the understanding of a proposition that one should imagine anything in connexion with it, than that one should make a sketch from it”, Wittgenstein, Ludvig, *Philosophical Investigation*, 3ed. Trans G.E.M. Anscombe. New York: Macmillian, 1953.

“(…) The Alphabet to be a Picture of our speech. And these sign languages prove to be pictures, even in the ordinary sense, of what they represent.” Wittgenstein, Ludwig, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921). Trans. D.G. Pears and B. F. McGuinness. London: Routledge&Kegan Paul.

Ou outra questão: é possível escrever aquilo que é verdadeiro sobre um fenómeno e é impossível desenhá-lo ou fotografá-lo?
Será o bom pintor incapaz de pintar a verdade?
Será que as letras, será que o alfabeto se encontra mais próximo da verdade – será que é mais verdadeiro que as manchas, o traço e a cor?
(E o mais estranho de tudo isto é que há uma infinidade de línguas (uma infinidade de associações de letras para a verdade de uma coisa enquanto se desenhares um corpo humano todos o entenderão)
Há algo de estranho, diremos até: há algo de místico na convicção de que a palavra descreve melhor a verdade do mundo (ou de que se aproxima mais dela)”

A questão aqui expressa deixa clara a ideia de artificialidade da escrita e a da convenção dos seus signos, reconhecida dentro de um mesmo sistema, mas completamente indecifrável noutra, tornando a escrita uma espécie de Babel que não resiste às fronteiras físicas de uma geografia humana que a ultrapassa.

Criado pelo homem, o alfabeto permite uma escrita em todas as línguas, estabelecendo, no entanto, barreiras à compreensão, porque estrangeiras entre si. Portanto, a verdade poder ser indecifrável para alguns, mesmo no seu edifício de afirmação provada e inabalável; ainda que verdadeira, pode não entendida por todos, logo é inevitável considerar que esta seja uma verdade que falha a sua compreensão. Mais do que isso, trata-se de uma verdade que pode assumir muitas representações, o que equivale a dizer que contempla diversas verdades. É natural, assim, que o texto de Gonçalo M. Tavares problematize a questão da universalidade do desenho, dada a impossibilidade de uma escrita que possa ser entendida por todos. “Será que as letras, será que o alfabeto se encontra mais próximo da verdade – será que é mais verdadeiro que as manchas, o traço e a cor?” (TAVARES, 2006a: 97), questiona, voltando a colocar o ênfase nessa abstracção que são os signos de um alfabeto.

A palavra que falha a sua compreensão poderá ser fiável para dizer a verdade? Gonçalo M. Tavares assinala o falhanço do homem quando privilegiou a escrita em vez do desenho (TAVARES, 2006a:98):

“O falhanço dos homens – Deixa-me dizer isto: se tivesses acreditado mais no desenho do que na escrita estarias mais próximo do que é verdadeiro no Mundo.

Foi uma questão de crenças, foi uma aposta em cavalos.

Os homens apostaram no cavalo errado. Eis um resumo possível da história das ciências (e não só). Porque não existem “línguas” diferentes de desenhos? Desenhos em línguas diferentes?”

A aposta no cavalo errado. Eis o erro humano: apostar na escrita como garante de verdade ou de pensamento e não contar com o seu carácter de signo que representa, mas que também pode falsear. Escrever não é desenhar, permite um sem número de recursos estilísticos, um sem número de convenções, de estratégias de composição textual, de formas de dizer, de línguas, de disfarces, de mentiras.

As palavras com maior disposição para a verdade são, pois, aquelas que podem ser desenhadas, que permitem uma outra representação, a gráfica, de si mesmas, além da sua própria representação da realidade, consubstanciada em signos e os objectos que estas nomeiam.

Em entrevista ao suplemento *Ípsilon*, Gonçalo M. Tavares afirma mesmo que “os pensamentos devem ser coisas que possam ser desenháveis. Quando não são significa que estamos a entrar no campo do abstracto absoluto”. Consequentemente, Tavares admite gostar de palavras como mesa, cadeira, copo, rua e não gostar tanto de palavras que não são materializáveis: “Quando podemos desenhar uma coisa é sinal de que são coisas que têm volume, ocupam espaço, e isso para mim é muito importante. Está ligado a uma tendência que eu tenho que é de escrever sobre coisas em que se pode tocar e afastar-me tanto quanto possível do abstracto puro.”

Mas quererá Gonçalo M. Tavares condenar a escrita, as palavras e toda a linguagem a um segundo plano, a uma condição de signos menores? Se assim fosse, estaria a condenar-se a si próprio a apostar no cavalo errado, a incorrer no erro que se afasta da verdade.

Como escritor, é óbvio que Gonçalo M. Tavares não pretende uma condenação da escrita. Tavares pretende, isso sim, que a leitura do mundo através da escrita não se faça de forma inocente, mas também que não se escreva sem

correspondência com a realidade. O texto que é abstracto, que não é passível de ser desenhado, deve ser olhado com maior cuidado.

Na tese de doutoramento que submeteu à Faculdade de Motricidade Humana sob o título *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*, Gonçalo M. Tavares investigador oferece muitas respostas sobre as questões da linguagem abordadas por Gonçalo M. Tavares escritor.

Gonçalo M. Tavares afirma nomeadamente que “a epistemologia deve desconfiar daquilo que não se pode desenhar; a impossibilidade de desenho, a manifestação de um indeseñável, é um desvio para o abstracto”. (Tavares, 2005b: 17)

E, para Tavares, a literatura não é uma abstracção, é coisa do mundo que ajuda a ler o mundo. Não é o mundo mas para ele remete e ajuda a pensá-lo.

“Perceber a linguagem, saber manipulá-la, é saber pensar, é resolver certos problemas – e provavelmente criar outros” (TAVARES, 2005b: 49). Se a manipulação é condição da linguagem e conseqüentemente da literatura, esta não pode ser lida sem a consciência dessa manipulação. O texto não é inocente e o olhar que o conhece também não deve estar contaminado por essa inocência. A linguagem não é plana, exige um esforço, exige que se vá além do signo visível e do seu significado primeiro. Gonçalo M. Tavares declara mesmo que a linguagem é um objecto que deve ser olhado por todos os lados (TAVARES, 2005b: 51)

“Devemos olhar para a linguagem como se olha para um objecto – para uma mesa, por exemplo, e ver, por vezes, a linguagem de baixo para cima, de modo respeitoso, de cima para baixo, de modo altivo, observar depois um dos perfis da palavra, depois o outro; ver, perdoe-se a terminologia, os *sapatos* da palavra e o seu *chapéu*; a sua nuca e o seu rosto. Porque pensar também é sermos um observador que muda de posição relativamente à sua própria linguagem. Não olhar sempre da mesma maneira para as palavras.”

Reside nestas palavras o centro de toda a reflexão sobre a linguagem que Gonçalo M. Tavares instaura nos seus livros. Trata-se de uma espécie de chamada de atenção: isto não é um desenho, é uma *figura pintada* com correspondência diferente

da sua forma original: olha, por isso com atenção, com respeito e altivez, para a linguagem, mas sobretudo olha-a por todos os lados.

O que Tavares postula é que as palavras podem ser letras desenhadas, mas não são desenhos. Não se trata de os desenhos serem superiores à palavra escrita ou vice-versa, até porque admite que gosta de palavras que podem ser desenhadas. A palavra escrita exige, sim, uma outra atenção porque a sua correspondência com a realidade não é imediata, ou porque a Babel bíblica há muito que se instalou na linguagem humana. Existe, assim, o reconhecimento de que as palavras podem afastar-se do seu significado inaugural, como aliás já referia Michel Foucault em *As Palavras e as Coisas*, ao afirmar que “na sua primeira forma (...) os nomes eram colocados sobre o que eles designavam”, transparência que contudo “foi destruída em Babel para castigo dos homens” (FOUCAULT, 2005:91).

A correspondência dos signos com as coisas exige mais do que um olhar; exige pensamento, decifração, interpretação; exige que se escale ao ponto mais alto ou que se cave até ao fundo mais profundo do pensamento sobre a linguagem. E o conhecimento “amontoa-se em frases (...), o conhecimento não se acumula em imagens. Só o alfabeto tem memória a que chamemos inteligente” (TAVARES, 2004b:123)

Gonçalo M. Tavares defende uma leitura pensada, porque é “o pensamento que faz existir a linguagem, que a tira do ornamento, do conceito de traço, ou desenho informe. As palavras não são desenhos – traços – sem sentido, porque existe o pensamento” (TAVARES, 2005b:719). O pensamento é, portanto, o que faz ascender a linguagem para um lugar muito além do traço e que lhe confere sentido.

Sem pensamento as *palavras pintadas* seriam desenhos abstractos, “a decoração de uma folha de papel, um qualquer delírio estético mais ou menos organizado, que alguém decidiu colocar sobre uma superfície branca e receptiva.” (TAVARES, 2005b:719). O que se pode observar é que existem desenhos e que as *palavras pintadas* ascendem ao significado através do pensamento. Se as duas formas se desenharem, o que as distingue é o grau de pensamento e de cuidado que a sua

decifração exige.

O desenho é imediato, universal, sem língua ou dialecto. As palavras são objectos que têm de ser lidos por todos os lados, uma espécie de ilhas em que se naufraga se não soubermos como navegar em seu redor, se não soubermos a técnica de marear ou se não dominarmos a forma de mergulhar às suas profundezas.

A questão das palavras, da sua correspondência com o real e dos seus limites tem sido amplamente discutida. Em *Lição*, Roland Barthes afirma que a linguagem é “um lugar hermético” de onde só se pode sair fazendo batota, jogo que atinge o seu máximo esplendor com a literatura (BARTHES, 1988: 17/18):

“Infelizmente a linguagem humana não possui um exterior: é um lugar hermético. ... nós que não somos apóstolos da fé, nem super-homens, só nos resta, se é que posso dizer, fazer batota com a língua, trapaçar a língua. Esta trapaça salutar, esta esquiva, este logro magnífico que permite conhecer a língua no exterior do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, é aquilo a que eu chamo literatura.”

Fazer batota com a língua poderá ser aqui entendido como essa constante reconstrução e reescrita que o texto literário permite, tornando-se esse território onde a linguagem e as palavras se recriam para que a leitura não seja percurso sem surpresas, sem abalo e sem questionamento.

Só na constante “trapaça” se consegue sair desse lugar hermético em que a linguagem ameaça cair, fechada no seu significado primeiro. Consequente e radicalmente, Roland Barthes afirma que “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, transviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo de palavra de que é teatro”. (BARTHES, 1988: 18/19)

No *teatro* de Tavares, como se verá adiante as palavras são “Bairro” ou “Reino” e nelas se recriam todas as possibilidades de sentido, num exercício por vezes lúdico e por vezes lúcido, de uma lucidez dolorosa.

Mais do que oferecer-nos respostas, Gonçalo M. Tavares abre a possibilidade da questão, pois, como refere ainda Roland Barthes, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que conhece alguma coisa acerca desse saber, que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1988: 18/19).

O que a literatura sabe dos homens é “o grande emaranhado de linguagem, que eles manipulam e que os manipula (...) A literatura “põe em cena a linguagem, em vez de simplesmente a utilizar.” (BARTHES, 1988: 18/19).

Neste contexto, a literatura é também um contínuo mecanismo de conhecimento, em que as palavras “já não são ilusoriamente concebidas como instrumentos, mas lançadas como projecções luminosas, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do saber uma festa.” (BARTHES, 1988: 21)

Pode afirmar-se que Gonçalo M. Tavares tem uma aguda consciência deste poder da palavra, exercitando, por isso, uma constante reconstrução de universos de linguagem em que ensaia as suas múltiplas possibilidades. Talvez por isso o seu edifício literário não se esgote num só género, mas seja um conjunto multifacetado que engloba o ensaio e a poesia, passando pelo romance e por alguns livros que se poderá dizer que são híbridos. Toda esta construção literária parte da ideia acerca das infinitas possibilidades do alfabeto e, com ele, de as palavras criarem e representarem o mundo. Em entrevista ao *Jornal de Notícias*, Gonçalo M. Tavares destacou esse recurso infinito:

“Se um Lego já é espantoso, o alfabeto consegue sê-lo muito mais, porque, com apenas 23 letras, conseguimos escrever biliões de coisas diferentes. Quando começamos a escrever, temos tudo ao nosso alcance”⁶,

Um Lego com que constrói infinitos, um Lego que permite a desconstrução, a rescrita de ideias e de livros. Cada letra, afirma Tavares, “é um super-Lego” e o alfabeto “uma superpotência”.

⁶ *Jornal de Notícias*, 25 de Novembro de 2011,

<http://www.jn.pt/blogs/babel/archive/2011/11/25/quot-escrevo-apenas-o-que-quero-quot.aspx>
(consultado a 12/05/2013).

Com esta super-potência, Tavares ensaia novas formas de dar nome às coisas do mundo, ao mesmo tempo que exercita novas lógicas, outras maneiras de dizer. O próprio reconhece que o poeta (ou o escritor) “é aquele que tem a possibilidade de dar nome à coisa.” (TAVARES, 2005b: 240).

O acto de nomear só deve corresponder ao nome próprio quando em causa estiver o entendimento quotidiano com os outros homens. A existência, no entanto, exige outros voos, outro poder sobre as palavras (TAVARES, 2005b: 241):

“...mas para o Homem existir enquanto indivíduo deverá exercer, por vezes, a extraordinária possibilidade de chamar à mesa, mesmo que sozinho e (escrevendo-o ou não), *animal imóvel de quatro patas* ou *animal de madeira* ou *animal parente do cavalo feito imóvel pelo homem para colocar objectos no seu dorso e para que estes não se partam.*”

A liberdade de chamar outros nomes às coisas, criando novos significados, desconstruindo o que existe, é o que mais se evidencia na criação literária de Tavares. Poder-se-ia mesmo afirmar que é este o grande motor de todos os seus livros, esse reinventar constante de alguma coisa, essa reconstrução, essa inquietação construída com lucidez. E aqui se manifesta o que inicialmente se referiu neste estudo: em Gonçalo M. Tavares a literatura retoma a sua relação inicial com a palavra, talvez porque, afinal, é essa a sua primeira natureza, o seu movimento inaugural.

Roland Barthes atribui a existência da literatura à não existência de nenhum paralelismo entre o real e a linguagem, um facto que, como refere, nunca foi aceite pelos homens que assim criaram a literatura (BARTHES, 1988:23):

“Por não existir nenhum paralelismo entre o real e a linguagem e os homens não aceitarem essa impossibilidade, tal recusa dá origem, num afã incessante à literatura. Poderíamos imaginar uma história da literatura, ou melhor dizendo, produções de linguagem, que fosse a história dos expedientes verbais, por vezes muito extravagantes, que os homens usaram para refrear, conter, negar, ou pelo contrário assumir o que é sempre um delírio, ou seja, a inadequação fundamental da linguagem ao real.”

Na produção literária de Gonçalo M. Tavares há, por isso, esta tentativa não só de procurar uma ligação com o mundo, mas de criá-la, assumindo, desde logo, essa

ruptura entre as palavras e a realidade. Só assim o escritor consegue construir uma outra coisa, a partir exatamente daquilo a que Michel Foucault chama, em *As Palavras e as Coisas*, “sistema arbitrário”, referindo-se à forma como “as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar” (FOUCAULT; 2005: 90):

“A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais do que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que obriga a linguagem a residir no mundo, entre as plantas as ervas, as pedras e os animais.”

Foucault é muito claro: ler não pode ser soletrar as palavras, é antes uma transferência que exige uma aproximação orgânica, decifração. A linguagem é coisa da natureza, não pode simplesmente ser lida, é preciso que a aproximação se faça com essa perspectiva de quem se acerca de algo que reside no mundo entre plantas, ervas, pedras e animais.

O que Michel Foucault teoriza, Gonçalo M. Tavares coloca em prática na sua escrita: a linguagem que se auto-intrepela, as personagens presas ou libertas pelas suas próprias lógicas linguísticas, a força das palavras com que se ensaiam e testam movimentos do corpo e construções de lugares.

As palavras e a linguagem em Tavares são morada ou divagação, pertença ao lugar ou voo possível, como se observará, aliás, adiante, nos capítulos em que se analisará a forma como o autor exercita este constante mecanismo de o texto se reflectir a si mesmo.

2. O verbo é uma casa comum

A singularidade da escrita de Gonçalo M. Tavares leva a que o autor seja frequentemente apresentado pela crítica como um escritor que introduziu, definitivamente, uma nova voz e um novo estilo na literatura portuguesa contemporânea.

Em *O Romance Português Contemporâneo*, Miguel Real afirma que em Tavares o trabalho sobre a palavra corresponde a uma inovação estética e que esta “[se] consolida(...) e [se] torna(...) definitiva, vingando no estilo próprio do autor, quando a palavra corresponde igualmente a um jogo de ideias sólidas, ideias filosóficas (...)” (REAL, 2012:162).

Luís Mourão, no ensaio *O Romance- Reflexão segundo Gonçalo M. Tavares*⁷, também subscreve esta ideia de inovação:

“(...) a escrita de Gonçalo M. Tavares, na sua frieza e impassibilidade, está já também um passo depois da melancolia e da queixa narcísica que caracterizou a escrita do final do século XX. É uma espécie de escrita pós-humanista, que não se alimenta de *cyborgs* mas das personagens dos velhos romances deslocadas para as condições da extrema contemporaneidade.” (2011: 45)

A voz única de Tavares está, assim, relacionada não só com a forma mas também com o conteúdo. O autor inaugura uma outra abordagem da ficção e da forma de a construir. Em muitos dos livros de Gonçalo M. Tavares as questões da intertextualidade, por exemplo, são explicitamente assumidas. Tavares não espera que o leitor as decifre, assume ele próprio todas as coisas que foram escritas para delas recriar algo de novo, ou as deturpar, como explica na tese *Coporeidade Linguagem e Imaginação* (2005a: 22), porque, afinal, “deturpar é uma forma de pensar, só deturpa ou modifica, só, em suma, altera, quem primeiro olhou para o que existe”.

⁷ Revista *Diacrítica*, nº 25/03/ 2011.

A consciência de tudo o que já foi escrito é uma das marcas da construção literária de Tavares, que reconhece que “o que importa, em suma, é fazer o novo a partir daquilo que os outros fizeram, fazer algo que tenha uma marca individual, irrepetível: partindo do que os outros fizeram só eu poderia fazer isto que fiz.” (2005b: 29). Não se está, portanto, num mero exercício de cópia ou imitação. Pelo contrário, há uma marca em que o autor inscreve a sua singularidade mesmo que para tal reconheça, sem subterfúgios, que está a reescrever o que outros escreveram.

Gonçalo M. Tavares faz, na verdade, uma construção nova assente no já escrito e assumindo claramente o que existe. Exemplo deste exercício de construção é o seu livro intitulado *Biblioteca*. Na nota que antecede a publicação, que se divide em pequenos textos por ordem alfabética e intitulados a partir do nome dos autores para os quais cada pequeno texto remete, Tavares assume que todo o trabalho que o leitor tem à sua frente teve como ponto de partida a obra dos autores referidos: “Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (...) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu próprio ritmo.” (TAVARES, 2004c: 9). Este ritmo que também pode ser seguido pelo leitor, que pode iniciar a leitura do livro em qualquer um dos textos, exactamente como se caminhasse fisicamente por uma biblioteca e fosse retirando aleatoriamente os livros da estante. É possível, assim, saltar de Aristóteles para Bertolt Brecht, de Balzac para James Joyce ou de Thomas Mann para Umberto Eco.

Além do processo da reescrita, *Biblioteca* é também um trabalho sobre a linguagem, criando novos significados textuais pela estranheza das construções e dos significados. Veja-se o texto com o título “Aristóteles” (TAVARES; 2004c:17):

“Um filósofo deverá ter um candeeiro para ler e outro para ver o corpo de uma mulher nua. Se utilizar o mesmo candeeiro para as duas actividades o filósofo arrisca-se a confundir tudo; lendo a mulher, do início ao fim, e dormindo com o livro, de modo simultaneamente perverso e apaixonado.

Claro que se formos minuciosos descobriremos sítios na mulher que permitem um funcionamento semelhante ao acto de passar as páginas de um livro. Existem as pálpebras, os dez dedos dos pés e das mãos, e ainda outras partes, mais privadas, que por decoro a literatura não deverá tocar. Porém, o homem apaixonado sim.”

É pertinente a construção que Tavares elabora, colocando em patamares diferentes a filosofia e o conhecimento de uma mulher. Texto pleno de ironia, este é um quase aviso ao filósofo, construtor de uma doutrina de âmbito universal e de validade permanente e intemporal.

É a Aristóteles e às suas questões científicas e filosóficas que o autor lembra que um filósofo não deve usar o mesmo candeeiro para ler e para ver o corpo de uma mulher nua. Filosofia e vida são duas coisas diferentes e misturá-las seria confundir tudo. O homem apaixonado, afirma, pode tocar onde por decoro a literatura não deve tocar ou onde a filosofia por inadequação não chega a penetrar. A ironia presente neste pequeno texto que parte de Aristóteles assinala, com nitidez e eficácia, uma das marcas da construção literária de Tavares, que subverte a lógica ou questiona a eficiência, ora da filosofia, ora da literatura, para as coisas concretas da vida.

Num outro texto de *Biblioteca*, Gonçalo M. Tavares ironiza com o universo ficcional de Charles Dickens (TAVARES; 2004c: 37):

“O homem entrou no bar onde dois miúdos cantavam e um terceiro apanhava uma sova monumental. Os dois miúdos que cantavam eram pobres e o que apanhava uma sova era o menino rico. Claro que depois Charles entrou na realidade e verificou que afinal tinha observado a cena no espelho, e tudo, de facto, se passava ao contrário. Quem canta, quem sempre cantou, quem sempre cantará é o dinheiro.

Claro que os românticos dirão que os pobres, tão livres, é que cantam. Mas isso a que chamam canção são ruídos do estômago.”

Tal como faz com a linguagem, Gonçalo M. Tavares nunca esconde o artifício de toda a criação ficcional. Aliás, não raras vezes questiona esse mesmo artifício, confrontando-o com a realidade. É como se Tavares fizesse o contrário daquilo a que Coleridge, citado por Umberto Eco⁸, chama “pacto ficcional”. O autor não nos pede que estabeleçamos um pacto ficcional, não nos solicita sequer que sejamos leitores crentes, mas antes que sejamos atentos, que não percamos nunca a noção de que um texto ficcional é uma construção.

⁸ Eco, Umberto, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, 1997, Difel.

Os mundos possíveis de Tavares não são a realidade levada para dentro da ficção, mas sim ficções levadas para dentro da realidade, num exercício de lucidez que acompanha toda a criação do texto e do seu significado na relação com o mundo. Digamos que Gonçalo M. Tavares exercita a questão também levantada por Eco (1997:123):

“Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e enganosamente confortáveis, por que não procurar construir mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocadores como o mundo real?”

Tavares cria mundos possíveis dentro da sua ficção e torna-os realmente complexos, contraditórios e provocadores face ao mundo real, desde logo ao admitir a ficcionalidade de cada um e de todos eles, ou tornando a ficção tão real quanto a realidade através de um jogo de comparações e de colocação de questões permanentes que abalam o lugar confortável dos mundos ficcionais e os coloca em dialética permanente com a realidade.

As questões da linguagem, da literatura e da sua correspondência com o real são, aliás, matéria amplamente abordada em muitos dos seus livros, quer sejam ficção ensaio ou poesia.

Como já referido, Gonçalo M. Tavares cria questões e problemas, não nos parece que para condenar a linguagem ou a sua possível inadequação ao real, mas antes num exercício de questionamento e de reflexão. Toda a produção literária de Tavares é um aparelho de lucidez relativamente à linguagem, à ficcionalidade e ao mundo. O próprio afirma que “não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre, repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas.” (TAVARES; 2004c: 184). É já em desconforto que se instala esta linguagem que percorremos, como se amputados. É nela que precisamos de construir um caminho e de recuperar o que nos foi amputado, dupla dificuldade para afastar o conforto de não se deixar ficar pelo familiar, pela facilidade, pelo já dito.

O caminho que Tavares escolheu percorrer tem como eixo central a constante criação de um problema, muitas vezes centrado nos binómios literatura/realidade, linguagem/natureza, como podemos ler num dos cânticos de *Uma Viagem à Índia*, a epopeia moderna que recria *Os Lusíadas*, de Luís de Camões (TAVARES, 2010a:241):

“A Natureza não seria ridícula ao ponto
de se resumir a qualquer forma literária
ou matemática.
Coloca o livro mais brilhante de Goethe
ao lado de uma pedra: volta no outro dia,
e no dia seguinte. E na semana seguinte.
Verás: nada aconteceu à pedra,
enquanto o livro, por todo o lado, por todas as partes,
começou a perder qualidades.

No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante
como o fogo. A linguagem – a boa – é praticamente
um “fogo que arde sem se ver”. E certos versos
fazem-nos, ao mesmo tempo, “contentes e descontentes”,
multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe
pois nada no mundo é claro
a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis.

A linguagem não tem ciúmes da realidade.
Mas a realidade também não tem ciúmes da linguagem.”

Deste modo se pode verificar que “se a natureza não é ridícula ao ponto de se resumir a qualquer fórmula literária”, a linguagem de que a mesma se faz “é uma invenção tão importante como o fogo” (TAVARES, 2010a:241). Os dois planos funcionam em universos paralelos e têm importâncias distintas. Separá-los, intuo, seria tornar apenas o mundo claro para os imbecis. Mas Tavares recusa que assim seja, na medida em que a literatura tem de ser coisa útil que abala, e não território confortável, mesmo que para os imbecis.

Se realidade e linguagem não têm “ciúmes” uma da outra, é na condição humana que as duas ganham sentido, mesmo quando a acção parece mais importante que a enunciação, e quando um homem de acção está com certeza “mais preocupado

com o estilo do seu murro ou da sua penetração viril em corpo alheio que propriamente com minúcias gramaticais” (TAVARES, 2010a; 242).

Afinal, “a frase não é o lugar próprio para tu agires. Sai da frase e entra no mundo. E então: age. (TAVARES; 2004b: 27). Por isso, “o homem de acção começa cada frase arregaçando as mangas da camisa ou despindo as calças” (TAVARES; 2010a: 243).

Os exemplos acima transcritos de um livro que se aproxima mais de um ensaio (*A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*) e de outro que é puro exercício ficcional (*Uma Viagem à Índia*) deixam clara a reflexão de Gonçalo M. Tavares a propósito da linguagem e da literatura e da problemática da sua relação com a realidade. É como se todo o texto produzido reflectisse constantemente sobre a sua natureza dentro do mundo.

Coisa do mundo, o texto em Tavares não faz de conta que lhe é exterior, mas também não tem a pretensão de lhe ser superior. Até porque, como se pode ler em *O Senhor Breton*, “o problema (...) dos raciocínios verbais ou numéricos, ou mesmo das aparições de palavras que constituem certos versos, o problema então deste mundo que nasceu da cabeça dos homens é que nada disto se trinca” (TAVARES, 2008:15).

A literatura e a linguagem partem do mundo, mas ocupam um território de significação e de valor distinto. Tavares leva este exercício ao extremo, ora condenando a literatura e a linguagem a um estatuto menor, ora colocando as duas num terreno elevado em relação ao mundo das coisas concretas. O importante é a questão e não tanto um julgamento final. É que se, por um lado, Tavares reconhece que “a falta de uma côdea de pão à hora do almoço ou o mero engarrafamento perturbam bastante mais o dia de um cidadão do que o esquecimento da Física ou das fórmulas da vida (a poesia) (TAVARES; 2008:15), por outro admite “que a natureza é mais numerosa que a literatura, mas em compensação a literatura é mais rara do que a natureza” (TAVARES 2004b: 12).

A raridade da literatura não vale apenas por isso, pela escassez. Há um valor que transcende e que torna a literatura e a linguagem de que se enforma num mecanismo eficaz de rebeldia que concentra todas as forças no sentido de um conhecimento maior. Tavares postula que “toda a linguagem é inimiga da

neutralidade. Existe porque quer combater o zero” (TAVARES, 2004b: 135) e que a “literatura é uma ameaça à ordem” (TAVARES, 2004b: 141).

A neutralidade e a ordem são assim interrompidas ou provocadas pelas palavras e estas, por sua vez, são uma espécie de roldana que faz mover o pensamento. Há em todo este mecanismo de lucidez o instaurar de uma desordem que quer ser algo mais, que quer caminhar no sentido de uma clarividência que explica o mundo, a natureza, as coisas e os homens. Há uma desobediência necessária, um pecado, não original mas que caminha em direção à origem das coisas e à sua explicação: (TAVARES; 2004b: 156):

“Pensar é colocar seis gotas de demónio num bom pedaço de santidade.
Repara: a analogia não é um demónio, mas a ideia de mistura não é ideia santa, isso é um facto.
Santidade e Ordem, demónio e literatura.”

A literatura é, assim, aquilo que instaura o movimento capaz de abalar a ordem, capaz de anular tudo o que de dogmático existe. Se a palavra ascende à literatura, a literatura ascende ao pensamento e este ao conhecimento.

Tavares, que tanto questiona o valor das palavras como signos difusos, o valor da literatura face a uma realidade que lhe é, apesar de tudo, exterior, admite, quase que em simultâneo, esse papel primordial da literatura e da linguagem para um entendimento lúcido do mundo. E, neste contexto, a literatura assume até um lugar privilegiado (TAVARES; 2004b: 129):

“O admirável na Ficção é o modo como ela resiste ainda melhor que a Verdade. Ao assumir-se como mentira jamais poderá sofrer uma oposição que não seja desnecessária. Dizer logo de início que se vai mentir é uma das maneiras de conquistar o mundo.”

Se o mundo pode ultrapassar a literatura na sua urgência de ritmos biológicos, de fome ou de sede, a literatura é capaz de conquistar o mundo exatamente num movimento contrário: a fome e a sede podem ser mentira, mas não valerá a pena a questão porque nunca o texto reclamou uma verdade que não lhe pertence. A fome e sede textuais são capazes de mentir sobre si próprias, ou então de nos fazer pensar

sobre elas. É pelo texto que se ascende à ideia, que se pensa a ideia, enquanto que na manifestação orgânica apenas se sente, como explica Tavares (2004b: 142):

“Sentir e escrever são incompatíveis e esta confusão é a mais antiga mentira literária. Escrever o que se sente é mentir, pois quando se sente não se pode estar no sítio de si próprio onde alguém escreve.

Escrever o que se sente é pouco higiénico, dirá alguém com sarcasmo.”

A citação acima transcrita transporta-nos para o fingimento tantas vezes abordado por Fernando Pessoa e para essa impossível coincidência temporal entre escrever e sentir. Escrever, de acordo com a alusão de Pessoa, é sentir com a imaginação e não com o coração. Quando muito sentir fica para quem lê. O contrário, acrescenta Tavares, seria “pouco higiénico” (TAVARES, 2004b: 142).

Afinal, é de outra ordem a literatura, menos do foro do sentimento e mais do da linguagem, menos do domínio do coração e mais do âmbito pensamento. Não que a literatura não seja capaz de fazer sentir, mas porque no acto em que está a ser produzida a literatura é esse ofício a que Herberto Helder se referiu como *ofício* que pode ser *cantante*, mas que instaura a questão, o desassossego, o enigma que se descreve em *Phatomaton & Vox*: “A escrita é a aventura de conduzir a realidade até ao enigma, e propor-lhe decifrações problemáticas (enigmáticas) (HELDER,1987:145). Aqui se tocam Herberto Helder e Tavares, num movimento inicial numa reescrita do problema da escrita, da criação poética ou ficcional.

Se Gonçalo M. Tavares defende que “a literatura que não interfere na linguagem não interfere no mundo” (2004b: 116), Herberto Helder já havia declarado que o poema “é uma ferramenta para acordar as vísceras – um empurrão em todas as partes ao mesmo tempo. Bem mais forte que uma boa dose de LSD” (1987: 124). Deste modo se encontram dois autores, em cronologias desencontradas, mas em sintonia nessa capacidade de a literatura ser “empurrão”, “ferramenta para acordar as vísceras” ou mecanismo para interferir no mundo.

O que Gonçalo M. Tavares defende é esse ascender da palavra, e com ela da literatura, a um plano mais elevado. A palavra que é “figura pintada” (cf. *Fedro*, citado anteriormente) é também força, “empurrão”, “demónio”, caos que derruba a

ordem. E de outra forma não poderia ser, porque a todas as coisas do mundo se faz corresponder uma palavra.

Cabe ao escritor fazer com que a palavra não adormeça no seu significado, mas que impulse uma força maior, telúrica, tempestuosa. Herberto Helder suplica: “Nunca digas o meu nome se esse nome não for o do medo. Ou se rapidamente o lume se não repartir nas formas lavradas como chamas à tua volta” (1987: 8). Para Tavares, a palavra que incendeia, que incomoda, será sempre o caminho que se percorre “como se a cada momento nos amputassem as pernas.” (TAVARES; 2004c: 184).

É o movimento de constante procura da palavra certa, da palavra que não se acomoda, que consiste no trabalho do escritor, que não é trabalho menor se atendermos a que toda a realidade está já nomeada. Não estar nomeado é ser desconhecido (TAVARES, 2008: 23):

“A vida inteira encontra-se assim coberta por palavras. Apenas com 26 letras se dá nome a todas as coisas do mundo e se explicam os inteiros movimentos de todas as coisas do mundo. O que se conseguiria então se o alfabeto tivesse 27 letras? Há quem considere, aliás, que o brutal desconhecimento de Deus se deve precisamente à ausência desta última letra do alfabeto.”

Se todas as coisas do mundo se dizem pelas palavras e se até Deus se desconhece pela inexistência de 27ª letra, nenhuma palavra pode ser dita em vão sem que algo estremeça nas suas fundações, sem que, no fundo, o pensamento se torne uma acção capaz de fazer criar a inquietação de conhecer. Se realidade e palavra ocupam diferentes espaços e valores, a verdade é que os signos são capazes de mover coisas do mundo, como refere Herberto Helder (1987:33):

“As montanhas deslocam-se pela energia das palavras, aparecem pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados, pela energia das palavras, cria-se o silêncio, pela energia das palavras.
Escrever é perigoso.”

Se aqui se faz convergir Tavares e Helder num mesmo espaço de reflexão sobre a palavra e a literatura é para assinalar esse instrumento questionador da própria

linguagem que o autor objecto deste estudo acciona, mas também essa intertextualidade que desenha com muitos outros autores (e a que regressarei mais à frente neste estudo).

Detenhamo-nos agora na função da literatura, e com ela da linguagem, como mecanismo de conhecimento, e no facto de Tavares não aceitar uma literatura e uma linguagem que não interfiram no mundo.

Em *A Poesia do Pensamento*, George Steiner sintetiza a problemática desta forma (STEINER, 2012: 13):

“Todos os actos filosóficos, todo o esforço que visa pensar o pensamento, com a possível excepção da lógica formal (matemática) e simbólica, são irremediavelmente linguísticos. Realizam-se, e tornam-se seus reféns, através de um ou de outro movimento do discurso, de uma codificação verbal e gramatical. Oral ou escrita, a proposição filosófica, a formulação e a comunicação do argumento dependem da dinâmica e dos limites executivos do discurso humano”.

O que Steiner afirma vai ao encontro da ideia de linguagem como mecanismo de pensamento e de conhecimento apresentada na obra de Tavares. Antes de tudo, as palavras e a linguagem são a matéria que faz funcionar o questionamento. É sempre através de palavras que se questiona, que se levanta um problema e é também através delas que se desenham todas as respostas possíveis.

Sem linguagem, o conhecimento seria mudo, ineficaz e inaudível. Mas a linguagem só cumpre esta função se ela própria chamar a si outros mecanismos, se ela própria for motor de arranque de uma questão maior. Não pode ser uma linguagem que descansa sobre os limites já conquistados, tem de ser um caminho que se bifurca, que se insinua, que se mostre desconhecido na familiaridade que permite a compreensão, sem que se torne coisa comum, acto de uma rotina que não transforma.

A linguagem, através da literatura e do percurso criativo, tem de ser uma constante transformação, uma constante desconstrução⁹, uma fonte de espanto, como

⁹ “Desconstruir um texto é fazer com que as suas palavras-charneira subvertam as próprias suposições desse texto, reconstituindo os movimentos paradoxais dentro da sua própria linguagem. Derrida fez repensar a forma como a linguagem opera. Desconjuntando os valores de verdade, significado inequívoco e presença, a desconstrução aponta para a possibilidade de escrever não mais como

aliás refere Tavares ao afirmar que a “fonte do pensamento genuíno é o espanto” que deve depois evoluir para o “espanto em acção que é o questionar”; questionar, por sua vez, é uma espécie de errância em relação ao desconhecido (TAVARES;2005b:12):

“Errar, ou seja, circular de modo hesitante só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, do que ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta. Luta.”

A luta constante da linguagem é a de ser capaz de criar esse caminho que se faz em redor do que não tem resposta e em direção ao que nos espanta. Gonçalo M. Tavares repete, aliás, este movimento constante do que deve ser a linguagem, particularmente a linguagem literária, como questionamento, mas também como salvação do próprio texto.

Em *O Senhor Breton*, e sobre a poesia, Tavares afirma que o “indispensável na poesia é apenas a mudança brutal de linguagem a meio da frase” (TAVARES; 2008: 52). É como se o texto estivesse sempre a surpreender-se a si próprio e a quem o lê de forma a não cair no seu próprio ardil, na confiança de ser completo e acabado. As palavras têm de surgir como inquietação da verdade anterior, como salto (TAVARES; 2008:52):

“(…) É sim saltar de palavras astutas, que aguardam, para, por exemplo, palavras felizes, que exaltam. A meio do caminho de um verso deve pois o poeta perder a certeza com que começou, terminando assim o verso com uma outra certeza, uma segunda certeza. Sem obras de reconstrução uma casa sai em ruínas, assim também um verso.”

representação de qualquer coisa, mas como a infinitude do seu próprio “jogo”. Desconstruir um texto não é procurar o seu sentido, mas seguir os trilhos em que a escrita ao mesmo tempo se estabelece e transgride os seus próprios termos, produzindo então um *desvio* [*dérive*] assemântico de *différance*. Todo o signo só significa na medida em que se opõe a outro signo, por isso se pode dizer que é essa condição da linguagem que constantemente diferencia e adia os seus componentes que concede significância ao signo.

As presentes teses foram consolidadas por Roland Barthes numa fase já pós-estruturalista, que começa com o artigo “A morte do autor” (1968) e continua nos livros *S/Z* (1970) e *O Prazer do Texto* (1973). A teoria de Barthes aproxima-se da de Derrida: a leitura crítica de um texto literário não objectiva um sentido único mas a descoberta da sua pluralidade de sentidos.” in *E- Dicionário de Termos Literários* de Carlos Ceia, disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=719&Itemid=2, consultado a 12/05/2014.

Gonçalo M. Tavares escreve realmente contra o desmoronamento do próprio texto e fá-lo abalando algumas das suas convenções – a linearidade do texto, por exemplo – ou instaurando ligações abruptas de sentido, uma certa forma de dizer ou de comparar o que até então estava distante.

Ainda em *O Senhor Breton*, podem confirmar-se estes movimentos quando se lê que “uma águia é feita da mesma matéria do que verso. Para os observar (à águia e ao verso) o homem terá de levantar a cabeça até que o pescoço lhe doa; e para os respeitar terá de curvar a cabeça, até que, de novo, o pescoço lhe doa” (TAVARES; 2008: 52).

O texto tem de obrigar não só ao pensamento, mas também a que o corpo não se posicione de forma confortável. Há que “levantar a cabeça até que o pescoço doa” e esta não é uma posição de quem está a olhar para algo comum. O texto, poesia ou prosa, tem de valer o esforço, tem de ser esse voo de águia pelo qual vale a pena levantar a cabeça e aguentar a dor. E perante o texto, depois de acompanhar o voo, tem de existir o curvar da cabeça em respeito por ele. O texto não pode ser coisa comum que não exija esforço, nem respeito, não pode ser caminho familiar que não suscite admiração e reverência. Se assim não for, o texto é território já percorrido, percurso que não vale nem o desconforto, nem o espanto. Gonçalo M. Tavares segue este caminho em que o texto é sempre outro, em que o nosso olhar não se fixa e descansa em casa conhecida.

Há quase que uma obrigação de atenção constante, sem a qual facilmente nos perdemos. Reside aqui a singularidade da sua obra, mas também esse trabalho sobre a linguagem para que esta se não torne tão familiar ao ponto de não exercer a sua força no mundo.

Há uma cartografia, um mapa da linguagem que uma vez descoberto nos guia por aquele que é o edifício literário de Tavares. Um mapa que, como se verá adiante, é capaz de nos guiar pelo território lúdico de *O Bairro* ou pelas trevas de *O Reino*. E é esta, no fundo, a singularidade da “voz” de Gonçalo M. Tavares, evidente na criação de uma literatura que se reflecte a si e ao mundo num mesmo movimento que se faz

no sentido de criar uma constante destruição de certezas, ao mesmo tempo que se criam novos problemas e novas respostas.

Em *O Grau Zero da Escrita*, Roland Barthes refere que em toda a escrita actual existe “uma dupla postulação”, sendo esta definida em movimento de ruptura e de advento (BARTHES; 1989: 72/73):

“(…) há o próprio desenho de qualquer situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental é o facto de a Revolução ser obrigada a extrair daquilo que quer destruir a imagem do que quer alcançar... a escrita literária contém simultaneamente a alienação da História e o sonho da História... é a consciência desse dilaceramento das linguagens e o próprio esforço que pretende ultrapassá-lo. Sentindo-se constantemente culpada da sua própria solidão, ela não deixa de ser por isso uma imaginação ávida de uma felicidade das palavras, precipita-se para uma linguagem sonhada cuja frescura, por uma espécie de antecipação ideal, representa a perfeição de um novo mundo adâmico (...).

A multiplicação das escritas institui uma Literatura nova na medida em que esta só inventa a sua linguagem para ser um projecto: a Literatura torna-se a utopia da linguagem.”

Através da leitura de Barthes pode ver-se plasmada a atitude de Tavares perante o texto literário, que será sempre uma espécie de nova invenção da linguagem e da sua utopia. Em cada livro, o escritor transforma-se e transforma o que escreve num novo recomeço em que a linguagem e as palavras ocupam esse espaço de funcionarem como alavancas de qualquer coisa que será sempre maior do que o próprio texto.

É pelo texto que se representa e que se questiona uma visão do mundo, seja a que o autor escreve, seja a que o leitor percebe. No fundo, o importante é o movimento e não o resultado final; o texto como roldana de uma engrenagem maior, o texto como território de todas as utopias ou de todas as perguntas; o texto como caleidoscópio de ver o mundo nas suas múltiplas vertentes.

O importante é retomar, como atrás referi, esse desconforto de estar sempre perante algo que estimula um desconforto mais vasto do que aquele que está impresso.

3. O desenho do mundo (o *Bairro* e outros universos)

Depois de, no capítulo anterior, ter estudado a forma como a obra de Gonçalo M. Tavares se debruça sobre a linguagem num movimento de auto-reflexão, em que a correspondência das palavras com a realidade é equacionada e na qual, apesar de se fazer a apologia de uma escrita simples, uma escrita que se pode desenhar, se defende, como causa maior da literatura, essa capacidade de abalar o mundo e a nossa posição dentro dele, tentarei agora analisar de que forma esta atitude do autor perante a linguagem se reflete em concreto da polimorfa produção literária de Tavares.

Factor marcante da obra objecto deste estudo é, sem dúvida, a forma como Tavares integra o recurso ao desenho em muitos dos seus livros, sem que tenha a mera função de ilustração, mas sim a função de se constituir como uma outra escrita que convive com as palavras. Desta forma, a escrita do mundo adquire essa dupla representação que se divide entre palavras e imagens, num percurso cartográfico que nos guia, não só pela narrativa, mas também pelo duplo mecanismo (composto por escrita e por figuras) de memória, já que este é também um dos objectivos de toda a literatura.

Caso ímpar da opção por uma construção gráfico-literária é o livro *Investigações Geométricas* (TAVARES; 2004d), livro que volta a ser publicado na coleção *O Bairro* sob o título *O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas* (2009), dois livros em que pequenas frases com lógicas muito próprias têm a sua correspondência em desenhos geométricos que testam as possibilidades avançadas pelas palavras. Deste modo convivem no livro duas ‘escritas’ que se associam numa investigação que oscila entre a geometria das letras e a verdade da geometria, sendo esta também uma ‘escrita’ em que convivem verdadeiras formas geométricas e outras criadas pelo autor, como aliás se pode ler no início de *Investigações Geométricas*: “a geometria utilizada nestas investigações pertence exclusivamente ao autor”.

Ao mesmo tempo que testa a lógica de várias afirmações, Tavares testa o desenho a que as faz corresponder, numa dupla investigação geométrica e alfabética. Afinal, toda a investigação se faz na superfície da folha em que palavras e traços se inscrevem. Se a linha escrita coloca o problema, as linhas e formas que o desenham não lhe dão a resposta, mas concretizam a questão. Ou, então, poder-se-á dizer que os desenhos comprovam, neste caso, aquela possibilidade (referida anteriormente) de palavras que poderem ser desenhadas, simplicidade que o autor admite procurar na tentativa de fugir ao que é abstracto na linguagem.

Das possíveis definições para “investigação” podemos ler no dicionário¹⁰: “indagação ou pesquisa que se faz buscando, examinando e interrogando. A todos estes verbos podemos acrescentar desenhando”. É esta afinal a possibilidade que Tavares instaura ao colocar num mesmo plano o desenho e as palavras. A escrita nas suas duas formas serve para exercitar o traço, que tanto pode inaugurar uma palavra como pode esboçar um desenho. Colocadas num mesmo plano – o papel – os dois são lidos e apreendidos num mesmo momento, numa convergência que os torna menos distantes, mas que sobretudo caminha no sentido de uma maior lucidez em relação aos signos e às imagens e ao que estas pretendem transportar do mundo para o papel onde se inscrevem quase que num único movimento.

Gonçalo M. Tavares inicia os dois livros citados não por uma qualquer explicação direccionada para aquele que seria, compreensivelmente, o elemento estranho na literatura, a geometria, mas antes com uma reflexão sobre o ofício de um escritor.

¹⁰ *Dicionário Prático Ilustrado*, Lello & Irmãos – Editores, 1992, Porto.

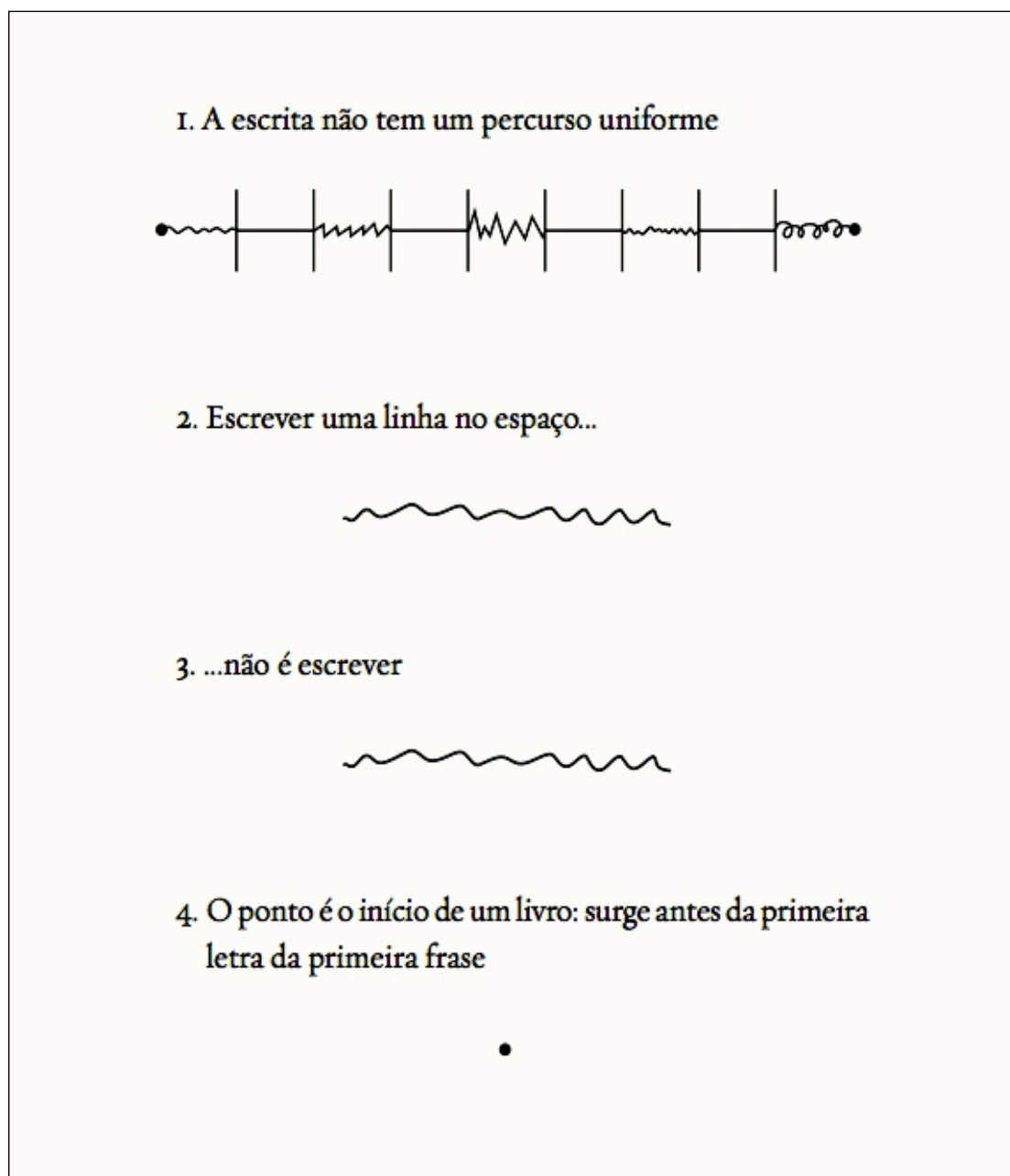


Figura 1: O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas (2009: 11).

Pode observar-se, deste modo, que entre os traços desenhados e as palavras há uma correspondência e complementaridade de sentido que melhor explica o formulado. Se fizermos o exercício de apenas ler as frases veremos que qualquer coisa se perde no sentido geral. Ler “A escrita não tem um percurso uniforme” pode ter vários significados, quer em termos de conteúdo, quer em termos de forma. Ou seja, a escrita pode não ser uniforme em diversos sentidos.

O narrador pode estar a falar da coesão textual, da forma como um texto se

‘arruma’ numa página. O desenho ou a geometria que acompanha a frase remete-nos para algo familiar, o gráfico de um electrocardiograma, por exemplo. Intuímos que escrever tem a natureza de algo vivo; como experiência do mundo é ritmo que se realiza num espaço e para além dele. E se dúvidas houvesse acerca desta primeira leitura, a segunda linha dissipava-a: “escrever uma linha no espaço... não é escrever”. E a linha está presente para atestar a impossibilidade de escrever ser apenas esse ocupar inconsequente de um espaço vazio.

Escrever não é apenas desenhar letras; é, como observado anteriormente, abalar o mundo e as suas convenções, abalar a linguagem e a sua representatividade. Escrever é actuar no mundo e esse postulado não pode ser apenas o desenhar de linhas num espaço em branco.

O primeiro movimento pode realmente dar corpo a esse desenho que se inicia, mas, mesmo nesse caso, a escrita é algo mais, pois “o ponto é o início de um livro: surge antes da primeira letra da primeiras frase”. Se o ponto é esse primeiro toque da tinta na página, é, desde esse momento, a promessa de algo mais, como aliás refere Pedro Eiras, em *A Moral do Vento*, livro de ensaios sobre alguns dos livros de Gonçalo M. Tavares (EIRAS; 2006:15):

“O ponto antecede aquilo que terá feito existir (...) Ele já celebra o existente mesmo sobre um fundo vazio: contém em potência todos os livros na página branca. Pascal dizia que para alguém começar a acreditar em Deus, deve ajoelhar e rezar. Para alguém escrever tem de começar pelo ponto que contém todos os livros. E um Deus não é mais real na reza do que o livro a ser escrito. O ponto tem magnetismo: atrai o texto.”

O ponto é acreditar em deus e na possibilidade do texto, é acreditar que a partir de um primeiro movimento todos os outros são possíveis. O ponto é ajoelhar-se perante o texto que ainda não existe mas que se anuncia. É um acto de fé, mas de uma fé que se concretiza. O dogma está ausente do ponto mesmo que este se manifeste ainda como algo que não se compreende. A fé em Acção: assim se poderia designar o ponto e a escrita que o precede. Acreditar que a partir de um único ponto todos os livros podem ser escritos.

O ponto é a génese do mundo que se escreve. Deus e objecto da criação

vindoura: no princípio era o ponto, ainda antes do verbo: assim se poderia postular a geometria que dá origem ao texto. O primeiro ponto antes de todos os traços.

Pedro Eiras assinala mesmo o ponto como uma marca de partida, o assinalar de uma presença: “O ponto é dizer: eu estou aqui. Ponto no mapa: este é o lugar, o sítio do sentido na amálgama do mundo” (EIRAS, 2006: 16). O ponto inicia o sentido, assinala o surgimento de algo maior, começa a preencher o vazio, esse lugar onde qualquer coisa deve acontecer.

Em *Investigações. Novalis*, Gonçalo M. Tavares afirma mesmo que “todo o vazio tem por INIMIGO a Imaginação” (TAVARES, 2002a: 32). O ponto é, assim, o princípio da imaginação, o lugar de onde se parte para a frase, para todas as frases, para o livro completo ou para a possibilidade de todos os livros.

O ponto inicia a possibilidade de voltar a afirmar todos os nomes, e voltar a fazê-lo de forma única, de forma a que depois do ponto surja o sentido e não a repetição. O ponto, que é ainda desenho, é também a possibilidade de assinalar a presença e depois a continuidade.

Em *Ensaio Crítico*, Roland Barthes lembra que a literatura é esse trabalho sobre a palavra e a linguagem, que não só parte desse ponto inicial, mas também de uma nomeação de tudo o que já foi nomeado. Ao esforço inicial da fé num ponto que anuncia, junta-se o longo esforço pelo sentido, pelo dizer de forma diferente (BARTHES; 1977:19/20):

“A matéria-primeira da literatura não é o inominável, mas antes pelo contrário o nomeado; aquele que quer escrever deve saber que inicia uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre anterior. O escritor nunca tem, pois, de arrancar uma palavra ao silêncio, como se diz em piedosas Hagiografias literárias, mas ao contrário, e muito mais dificilmente, muito mais cruelmente e menos gloriosamente, tem de separar uma fala segunda da cilada das falas primeiras que lhe são fornecidas pelo mundo, pela história e pela sua existência, em suma, um inteligível que lhe preexiste, porque surge num mundo repleto de linguagem, e não existe nenhum real que não esteja já classificado pelos homens.”

Depois do ponto, nunca se arranca uma palavra ao silêncio, o que há a fazer é “separar a fala segunda da “cilada” das falas primeiras que lhe são fornecidas pelo mundo (...)”. A singularidade da escrita de Tavares parece cumprir este postulado, nomeadamente na forma como alia palavras e desenhos, numa outra maneira de contar que inaugura uma nova leitura, que obriga a esse duplo olhar que pretende fazer coincidir as palavras aos desenhos numa busca de sentido que nunca é redundante, mas antes una e clarificada.

No mundo nomeado pelos homens, a escrita de Tavares não obedece ao cânone a que estamos habituados de uma certa linearidade, de livros que se apresentam com textos onde a coesão de forma e de conteúdo está dentro do estabelecido.

Em *Investigações Geométricas*, bem como em *O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas* (2009) (e ainda em outros tantos livros do autor) há uma desobediência às formas tradicionais: há textos que não são lineares, há livros em que a história não obedece a uma linha de narrativa sequencial, mas que antes se apresentam como uma espécie de percurso em roda livre.

Tavares testa, antes de mais, uma nova lógica ou muitas lógicas em simultâneo, transgredindo o texto tradicional. O que interessa é esse exercício constante de desconstrução e a surpresa que se desenha.

Os textos tornam-se, assim, desafios surpreendentes; por vezes até exigem do leitor uma atenção redobrada para que este não se perca em cada linha que abre uma nova possibilidade. Esta circunstância está aliás bem patente na singular obra de Tavares, em que, além dos romances nos quais se inclui a tetralogia *O Reino*, existe um outro universo literário no qual os livros são de difícil catalogação. O próprio autor já reconheceu essa dificuldade e admitiu até que é uma situação que não o preocupa.

Tavares declara que mais do que obedecer a géneros definidos, o trabalho do escritor faz-se sobre as letras do alfabeto, são elas o verdadeiro motor da escrita, sem necessidade de se estabelecer uma qualquer catalogação.

Numa entrevista à revista *EntreLivros*, Tavares subscreveu precisamente esta ideia, tornando claro que lhe interessa substancialmente mais o processo do escritor a sós com o alfabeto, e a capacidade infinita que este tem para escrever, do que a classificação genológica dos textos gerados:

“Os géneros literários são quase sempre definidos pelo receptor e não pelo emissor, digamos assim. O que me parece preocupante é que o emissor, o escritor, antes de escrever já se submeta às lógicas de recepção, e portanto se sente na cadeira a pensar: agora vou escrever um romance, agora um poema, agora um conto. Penso que o ponto de partida de um escritor não é um género literário qualquer, o ponto de partida é o alfabeto. Há letras e com elas formo palavras, mas posso escrever o que quiser, ir por qualquer caminho. O alfabeto não tem género literário. Por isso, por mim, tento sentar-me e escrever, simplesmente. E às vezes sai de uma maneira, outras vezes sai de outra e realmente há livros que eu não sei classificar: são ensaio, um romance? Por exemplo, eu designo alguns livros que fiz como “bloom books”, outros como “investigações”. Enfim, tento por vezes dar-lhes o nome que me parece mais próprio. Mas alguns textos não sei mesmo o que são. O importante é que façam pensar, aumentem a lucidez do leitor, provoquem se possível reações, outras criações etc.”¹¹

Desta forma pode confirmar-se que o trabalho de Gonçalo M. Tavares incide fortemente sobre as palavras e sobre a linguagem, facto que explica não só a singularidade da sua criação literária, mas também esse exercício lúcido que se apresenta de forma tão clara nos seus livros.

Tavares exercita a capacidade do alfabeto e da linguagem, quase como se estes fossem matéria-prima, tinta de diversos tons, barro em diversos moldes. O princípio está sempre lá: as letras, a linguagem e todas as suas possibilidades. Depois, há o trabalho sobre a palavra, sem preocupação prévia de o catalogar.

Essencialmente, Tavares usa apenas uma superfície onde testa a capacidade de dizer o mundo. Em *Breves Notas sobre as Ligações* esta natureza do que se escreve e desenha surge como estando dependente da existência de um espaço.

¹¹ *Revista EntreLivros*, edição 79, Setembro de 2007, consultado a 27 de Maio de 2013, disponível em http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_2html

“Não há solo onde pousem os pensamentos, a não ser que consideres o cérebro uma instituição compacta, de onde as coisas não caem.

Escrever, desenhar: são ocupações evidentes do espaço. Do espaço magro que é uma folha, mas espaço.

Uma ideia não desenhada nem escrita não ocupa espaço, ocupa tempo. O cérebro é um espaço onde diversos fenómenos temporais ocorrem” (TAVARES, 2009a: 30)

A concretização da ideia precisa, portanto, de um espaço para ser escrita ou desenhada, pois só assim se fixa e não cai. Escrever para que as ideias não caiam: eis um resumo. A escrita e o desenho têm, deste modo, essa função de ‘colar’ as ideias ao mundo, de combater o esquecimento, facto já referido no início desta investigação, com uma alusão ao texto *Fedro*, de Platão.

A utilização da escrita ou do desenho como forma de manter a memória é assunto amplamente estudado. Em *Imagens da Memória, entre o Legível e o Visível*, César Guimarães fala dessa capacidade da escrita e das imagens representarem a memória (Guimarães; 1997: 26):

“Enquanto os signos icônicos operam pela semelhança de fato entre a sua qualidade material e seu significado, os signos linguísticos têm a sua qualidade material ligada ao seu significado em virtude de uma lei”

Existe um duplo mecanismo da memória que, no entanto, em alguns livros de Tavares, se torna uno. Poder-se-ia dizer que o autor recorre à imagem quando as palavras falham, ou às palavras quando as imagens parecem insuficientes. Por meio deste enunciado duplo, os livros gráfico-literários de Tavares são, não só eficazes naquilo que querem descrever, como são uma certa máquina de memória na medida em que jogam nos dois campos em que esta se inscreve: na linguagem escrita e nas imagens.

Há, arrisco afirmar, uma duplicidade de imagens, que oscilam entre aquelas que toda a literatura convoca e as imagens concretas que se inscrevem na superfície do papel.

A propósito das questões anteriormente colocadas, César Guimarães defende que “imagem e palavra se perseguem e se separam, disjuntos, sem formar uma totalidade, sem encobrir a diferença que as reúne, mas proporcionando as trocas, as superposições, os hiatos e os desencaixes entre o visível e o legível” (1997: 25).

É precisamente entre o “visível” e o “legível” que as obras gráfico-literárias de Tavares se apresentam. Dupla inscrição de possibilidade, os livros em que as palavras e os desenhos convivem num mesmo plano orientam-se para essa multiplicidade de leitura e a própria escrita é um elemento diferenciador, na medida em que os enunciados quebram as regras estabelecidas.

César Guimarães aborda o tipo de narrativas singulares que rompem “com as leis da representação e da própria narrativa enquanto género” (1997: 32). O autor refere que esta é uma escrita em que a linguagem realiza um trânsito ao exterior de si própria e “distanciada de si mesma, a linguagem expõe o seu próprio ser e exclui o sujeito do qual ela fala” (1997: 32).

Em Tavares, a linguagem é realmente quase que personagem e sujeito do que está escrito, independente da imagem e de por ela ser preenchida naquilo que eventualmente fica por dizer.

Veja-se o seguinte exemplo:

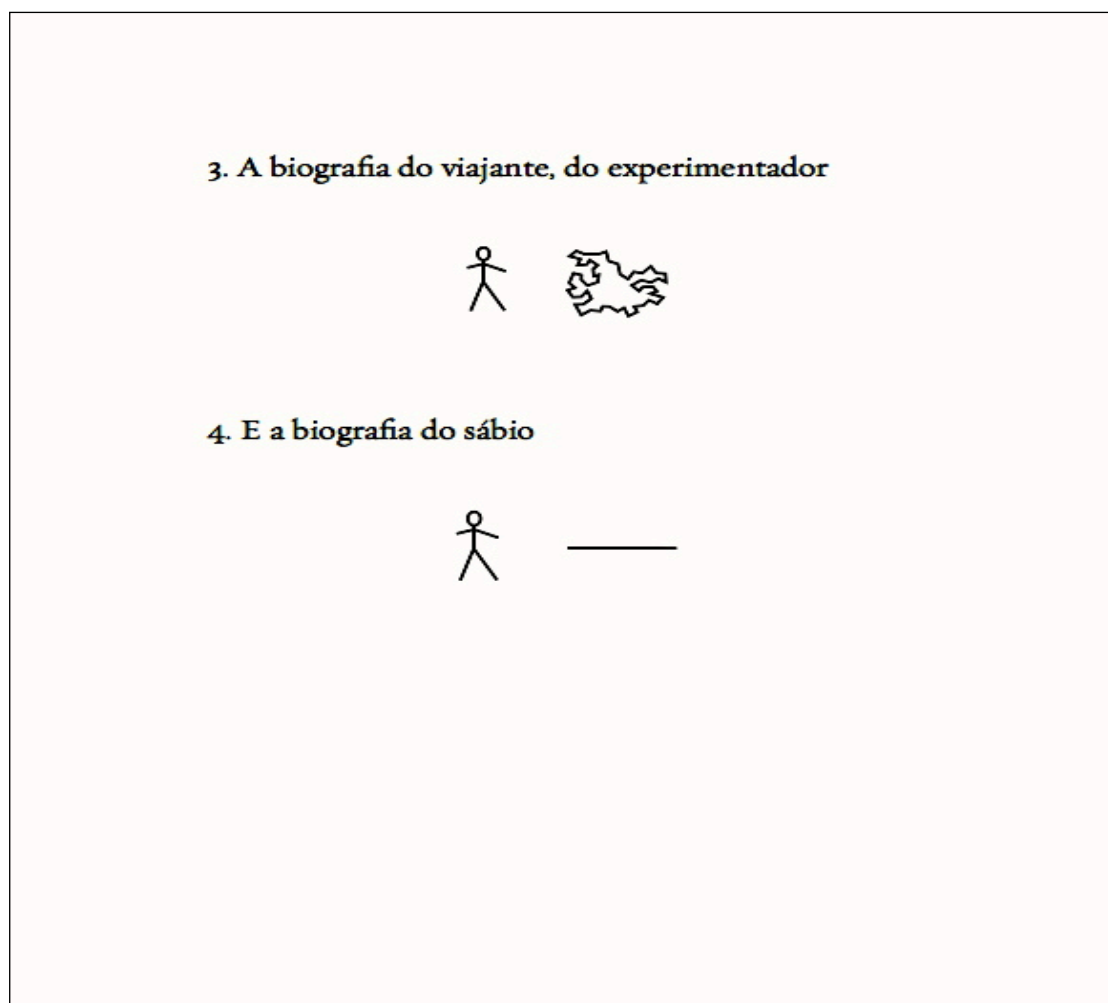


Figura 2: *O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas* (2009: 20).

No exemplo da página acima reproduzida, pode observar-se que a palavra escrita apenas enuncia algo muito vago, uma possibilidade, um início. Toda a clarificação e até a ironia do duplo enunciado está no desenho. Se, num primeiro momento, Tavares nomeia apenas a biografia do “viajante”, do “experimentador”, e a biografia do “sábio”, mencionando apenas essa possibilidade de a vida ser diferente para diferentes sujeitos, o desenho acaba por ser muito mais claro e conter informação mais precisa. Para o “viajante” a biografia toma a forma de mapa, de percurso, de movimento aleatório, próprio de quem viaja ou de quem experimenta. Ao “sábio”, pelo contrário, a biografia não admite o desvio, é uma biografia plana, linear, que decorre sem contratempo. O “sábio” começa num ponto e termina num ponto mais à frente, ciente da sabedoria que desenha o percurso.

Como se pode verificar, o desenho vai além da palavra escrita, é mesmo mais clarificador do que o texto pois permite múltiplas leituras: o mapa ou a linha confiante de um saber instituído, mas também a possibilidade de ironizar com esse saber, que é linha plana, que não cria mapas, nem percursos que permitem a experiência, o erro, o movimento, o recuo.

A biografia do “viajante” torna-se visualmente mais interessante do que a do “sábio”: aqui reside a ironia do conjunto de escritas de Tavares e a economia de uma sua leitura.

Quantas linhas seriam necessárias para desenhar por palavras o percurso de um viajante? Quantas linhas seriam necessárias para desenhar por palavras o percurso plano de um sábio?

Jorge Luis Borges havia já escrito que “desvario laborioso e empobrecedor é o de copiar vastos livros; o de espriar por quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos”¹²; dito de outro modo, poder-se-ia afirmar que, num desenho, essa escrita condensa numa imagem uma mensagem que se lê e que se interpreta.

Não será por pura economia de meios que Tavares opta por relacionar e articular palavras e imagens, mas fica provado que realmente não só é possível desenhar palavras (figuras pintadas)¹³, como é possível *escrever imagens* que podem ser lidas e que, inclusive, podem convocar recursos como a ironia ou a crítica.

Poder-se-ia também estabelecer um paralelismo com esse movimento iniciático da escrita, em que as imagens desempenharam a função de deixar gravados os primeiro relatos.

César Guimarães sublinha, a este propósito, que “colocada num domínio mais elevado que a escrita (...) a imagem traz consigo o motivo de uma fábula da origem – do homem, do signo, da linguagem – que se anima e toma o lugar da sua economia significativa” (1997: 35).

¹² BORGES, Jorge Luís, *Ficções*, Livros do Brasil, 1985.

¹³ PLATÃO, *Fedro*, Guimarães Editores. Lisboa, 1989.

Gonçalo M. Tavares escreve, aliás, imagens de diversas formas em muitos dos seus livros, quer com recurso directo a desenhos, todos eles da autoria de Rachel Caiano, quer com recurso a outras formas de imagem, como a fotografia. Exemplo muito concreto deste processo é o livro *Matteo Perdeu o Emprego* (Porto Editora, 2010b), construído por pequenas narrativas, todas iniciadas por ordem alfabética e por um nome próprio, que são acompanhadas por fotografias de manequins a preto e branco.

A humanidade está presente nas histórias, que contam episódios, percursos, manias das personagens, assim interrompida pela inserção de uma imagem que, embora remeta para a representação de um ser humano, instaura também um certo desconforto: não é o humano que, apesar de tudo está ali, e mesmo assim olha-nos e faz-nos reconhecer o humano com o qual, apesar de tudo, se identifica.

O olhar dos manequins transporta algo que nos é familiar e esse algo não é confortável, precisamente porque congela um momento, uma fugaz perversidade, uma perigosa distância, um outro qualquer sentimento que a representação plástica do humano nos manequins consegue, de alguma forma, eternizar, como se a maldade, o medo, a surpresa, a perversão ou mesmo o amor nunca se apagassem com um novo olhar.

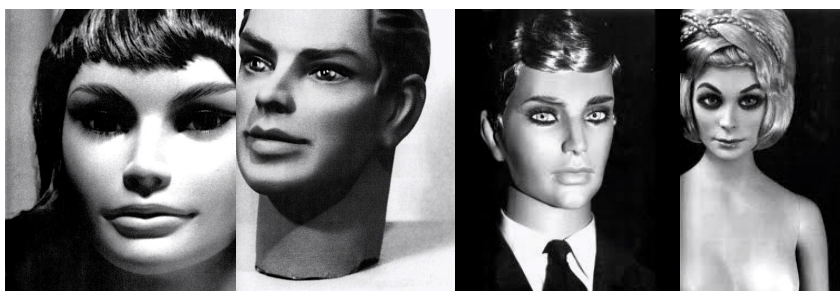


Figura 3: Fotos de *Matteo Perdeu o Emprego* (2010b: 127, 91, 7, 59)

Há, sem dúvida, um certo desconforto nestas imagens, o que revela novamente que, em Tavares, a imagem não é ilustração, nem inocência; é um acto lúcido e um acto de escrita na medida em que também pode e deve ser lido na sua plenitude.

Tendo como referência *Matteo Perdeu o Emprego*, o posfácio e algumas notas à obra revelam muitos dos mecanismos textuais e literários colocados em prática, nomeadamente uma dupla evocação da imagem. Os nomes das personagens têm origem num trabalho do fotógrafo português Daniel Blaufuks¹⁴ e as imagens são do fotógrafo Luís Baptista. Em Tavares, tudo tem como ponto de partida a imagem: o que se narra e o que se mostra – juntas para se poderem ler como texto.

Numa espécie de posfácio à obra, Gonçalo M. Tavares faz vários comentários a algumas das histórias e também à fotografia, deixando claro que a imagem é a grande luz sobre o mundo (TAVARES; 2010b: 173):

“A fotografia prova; a fotografia como processo racional por excelência; a imagem substituiu o $2 + 2 = 4$. A imagem: luz sobre papel. O verdadeiro iluminismo não é, pois, o da enciclopédia ou do grande raciocínio do cientista, a principal luz é a que forma a imagem, a fotografia, o filme; tudo isto é o topo do iluminismo, o grande destino do homem: a luz finalmente chegou, a luz que tudo prova. É este o homem? Sim, é este: o da fotografia.”

O “verdadeiro iluminismo” será assim a luz sobre o papel, a fotografia que indica a verdade. A fotografia que é instantânea na sua compreensão e que é capaz de denunciar: é este o homem. Mas, se Tavares explica a fotografia e o seu uso na obra que aqui se analisa, não deixa de fora outros recursos, nomeadamente a circunstância de as personagens do livro estarem ordenadas alfabeticamente pela primeira letra do nome. O alfabeto “super-lego”, já referido neste trabalho, tem em *Matteo Perdeu o Emprego* a função de uma certa ordem que torna o elemento aleatório de um sistema de letras em algo que consideramos sensato (TAVARES, 2010b: 196):

“Importa isto: o alfabeto como hierarquia, elemento aleatório que dá uma ordem que nos parece sensata. Eis um milagre.

Em *Matteo perdeu o emprego* tudo acontece por ordem alfabética. Semelhante a uma escola de meninos: tudo responde pela ordem alfabética do seu nome; todos cumprem o regulamento e, por isso, só por isso, se consegue chegar a **Matteo**. Ao M.”

¹⁴ Daniel Blaufuks utiliza no seu trabalho a fotografia e o vídeo, apresentando o resultado através de livros, instalações e filmes. Os seus temas de predileção são a ligação entre o tempo e o espaço e a representação da memória privada e pública, disponível em <http://www.danielblaufuks.com>, consultado a 05/12/2013.

Convenção e ordem do que é aleatório, mas no fundo sensato: eis o *Alfabeto-Lego* de Tavares. Tal como a luz faz da fotografia uma verdade, as letras fazem de uma chamada por ordem alfabética algo capaz de nos parecer sensato, mesmo que o mundo não funcione desta forma. Fotografia e alfabeto surgem, assim, como artefactos de uma ordem que aceitamos, mas que também é capaz de nos desassossegar.

Na verdade, estamos apenas em presença de uma opção e não de uma ordem natural, na medida em que é uma vez mais Gonçalo M. Tavares a escolher o caminho, a escolher a forma como trabalha as letras e a linguagem, como as usa para construir a narrativa. É o próprio aliás a reconhecer isso mesmo (TAVARES, 2010b: 207):

“As ligações entre os vários acontecimentos de “Matteo”. De facto a ligação não é entre *a* e *b*, a ligação existe no mundo concreto dos acontecimentos; os acontecimentos ligam-se entre si, as personagens cruzam-se – e o alfabeto é apenas uma ordem exterior... Os nomes das personagens são assim nomes de acontecimentos. Dar um nome humano a algo que acontece no mundo é uma das maneiras de humanizar os monstruoso e o informe que não entendemos.”

Tavares admite mesmo que qualquer romance ou obra de ficção cria “um sistema de ligações”. Em *Matteo*, a ligação faz-se pelo alfabeto, pelo gesto de nomear acontecimentos com nomes humanos, mas “o narrador, qualquer narrador, faz isso, ou então opta pelo horror, que é o informe. Uma opção possível, claro, e até uma opção excelente” (2010b: 208).

O artificialismo que o alfabeto permite pode, contudo, não ser apenas artifício. Tavares lembra que, por vezes, o mundo pode usar as mesmas ligações de forma menos inocente “como na escolha dos judeus que seguiriam para o gueto: uma escolha que, certas vezes, seguiu precisamente a ordem alfabética” (2010b: 209).

Num só movimento, os mecanismos do alfabeto servem para ordenar o mundo da ficção, mas também para desordenar, no sentido do horror, o mundo real. As letras, as palavras e a linguagem não são assim território de inocência, nem na ficção, porque compreendem uma opção e uma lógica, nem na realidade, porque permitem a

arbitrariedade da condenação ou da salvação humana através de um sistema (o alfabeto) que, apesar do horror, não nos deixa de parecer sensato.

Tavares reitera uma vez mais que os mecanismos da linguagem e os seus constituintes exigem toda a atenção, no texto ou fora dele, porque, se o sistema é humano, transporta também com ele a humanidade que cria a ordem, mas também o horror.

As imagens que Gonçalo M. Tavares cria, quer através do alfabeto e das palavras, quer através de desenhos ou fotografias, não fazem mais do que materializar essa capacidade da literatura criar imagens. Como já foi referido, Tavares é particularmente sensível a essa escrita simples, mas não simplista, que se pode desenhar, a essa depuração que faz do escrito uma realidade desenhável.

A imagem ocupa um lugar privilegiado na obra de Tavares. O desenho e a fotografia não são só textual e bibliograficamente utilizados, como constantemente evocados.

No domínio das imagens, o autor não deixa de fora aquela que é a maior fábrica de imagens, o cinema, e fá-lo num livro em particular, em que a evocação da sétima arte é bem explícita no título. *Short Movies* (2011) é um livro de pequenas narrativas no qual são descritas cenas que não chegam a ser histórias, mas estão muito mais próximas de planos cinematográficos, de pequenas cenas que se apresentam em textos que pretendem ser o mais visuais possível (TAVARES; 2011: 39):

“Um homem com uma boina preta está na piscina, vestido, e tenta nadar crawl.

Não se percebe se está a brincar ou se está assustado.

Não se percebe se sabe nadar porque o plano é muito próximo e só vemos os olhos.

O homem da boina preta pára e põe-se de pé. A água dá-lhe pelos joelhos. Levanta os braços em sinal de rendição. Mas talvez o seu gesto não tenha sido percebido a tempo. Escuta-se o som de uma bala. O velho de boina basca preta dobra-se de novo e de novo tenta nadar crawl.”

Trata-se de uma cena apenas em que visualidade é o traço mais forte do que se narra, uma sucessão de imagens que não esconde, a cada momento, o movimento de

uma câmara, um olhar que não é consciente de todas as explicações, mas que capta as imagens à medida que estas acontecem, acrescentando informação e, a cada passo (ou *frame*), retirando conclusões.

O texto citado revela com eficácia o desenrolar das imagens, geradas em si mesmo, exatamente como aconteceria no processo cinematográfico. A única diferença é que as imagens surgem de um duplo mecanismo composto pelas palavras, processadas pela leitura e transformadas em imagens pelo mecanismo da imaginação de quem lê. Tal como no cinema, existe um eficaz processo textual de fabricação de imagens.

As relações do cinema com a literatura, nas quais a poesia assume um papel primordial, são reconhecidas e amplamente estudadas.

No ensaio “História de Relações Complexas”, Jeanne-Marie Clerc refere que aquilo que “o cinema revela aos homens das letras são, graças às suas possibilidades técnicas, aspectos insuspeitos do mundo”.

O grande plano evidencia. Tudo nele se torna esplêndido. O cinema conduz a um novo olhar sobre o universo, cuja beleza se torna essencialmente dinâmica e ligada à deslocação do ponto de vista: “Uma espécie de luar esculpe um telefone, um revólver, um baralho de cartas, um automóvel. Julgamos vê-los pela primeira vez” (CLERC; 2007: 494).

Ao apropriar-se desta magia da aproximação, a literatura desloca esse ponto de vista, amplia cenas que antes poderiam ser laterais ou parte de um universo mais amplo e ascende-o ao centro da narratividade.

Além disso, a narratividade une literatura, cinema e linguagem, numa correlação que não é estranha, mas antes o consagra de um movimento que já estava presente em cada uma das artes e da linguagem, como refere Janne-Marie Clerc ”(CLERC, 2007: 502):

“A 7ª Arte, ainda que uma arte da imagem, está longe de se perfilar como um meio de expressão puramente plástica. Todo o prestígio da imagem não passa, no cinema, de meio para exprimir outra coisa. Na expressão dessa outra coisa que constitui o objecto de designações, tanto líricas quanto vagas, é a linguagem que se encontra sob acusação. Parece cada vez mais

que a imagem em movimento é a única capaz de exprimir o que escapa a qualquer palavra”

Entendida assim, tanto a linguagem do cinema como a da literatura ou a da poesia decifram o que apresentam e o que se encontra nas dobras da linguagem que utilizam. Daí que pelo menos certas técnicas possam ser utilizadas com eficácia pelos meios visual e escrito.

Robert Bresson afirma que “o cinematógrafo é uma escrita em movimento e sons” e que o filme de cinematógrafo é aquele “onde as imagens, como as palavras do dicionário, não têm poder nem valor senão pela sua posição e relação” (BRESSION; 2000: 21).

No *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Jacques Aumont e Michel Marie estabelecem essa noção de câmara que vai do olho à visão, recordando que “a comparação da câmara com um olho deriva de ideias antigas, já veiculadas a propósito da fotografia, considerando-se o olho e o aparelho de tomadas de vistas como intermutáveis, na medida em que ocupam o mesmo ponto de vista”.

Para os realistas, a câmara era um olho porque “registava de forma objetiva o mundo profílmico sem o transformar” (Aumont e Marie, 2009, p. 43). Para os formalistas, pelo contrário, “a câmara identifica-se desde logo com um olhar, com um olho cheio de intenções”, (*idem*) teoria que, mais tarde, foi substituída pela câmara-olhar, como “instrumento privilegiado do olhar sobre o mundo, correspondente à encenação na sua concepção mais radical” (*idem, ibidem*). Esta última aproxima-se do que também se apresenta como *câmara-caneta*, um conceito interessante, explicado no *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema* e que foi formulado em 1910, quando cineastas e críticos começaram a “assimilar a encenação à escrita literária, geralmente a favor desta última, julgada superior” (Aumont e Marie, 2009: p. 44). O termo *câmara-caneta* foi primeiramente utilizado por Alexandre Astruc num artigo em que preconizava o nascimento de uma nova vanguarda, precisamente o da *câmara-caneta*” (Aumont e Marie; 2009: 44):

“Depois de ter sido, sucessivamente, uma atracção de feira, um divertimento análogo ao teatro ligeiro, ou um meio de conservar imagens da época, o cinema torna-se uma linguagem. Uma linguagem quer dizer uma forma na qual e pela qual um artista pode

expressar o seu pensamento por muito abstracto que seja, ou traduzir as suas obsessões tal como acontece hoje com o ensaio ou com o romance. É por isso que chamo a esta nova idade do cinema a idade da câmara-caneta.”

Em Gonçalo M. Tavares esta lógica inverte-se um pouco, pois a *câmara-caneta* dá lugar à caneta-câmara, na medida em que a linguagem reproduz esse movimento de uma câmara, deixando claras as imagens que as palavras criam. Há uma constante visualidade no escrito: são imagens que vemos antes de qualquer outra leitura.

Há uma visualidade que se impõe em frases como “Um cavalo parado; presa a ele uma carroça parada. Na carroça, dois corpos com uma corda ao pescoço e mãos amarradas atrás das costas. Estão mortos.” (TAVARES, 2011:31). Nada neste texto nos indica o que devemos sentir, ou sequer pensar; nada nos dá indicações sobre a origem desta imagem ou sobre o futuro da história. Há simplesmente uma imagem que nitidamente se observa e que se nos apresenta sem qualquer subterfúgio.

A economia de qualquer indicação que não seja a de criar uma imagem através das palavras é marca de todo o livro *Short Movies*. Mais do que pequenos filmes, neles são apresentadas cenas que as palavras materializam como se se tratasse de imagens, sem preocupação de as incluir num contexto mais vasto, ou mesmo de lhes oferecer uma finalidade. O que existe nestes pequenos textos é, antes de mais, uma técnica de fazer com que as palavras convoquem e gerem imagens, cenas, quase todas em planos apertados, sem indicação de uma geografia, de um destino, de uma história prévia, ou de um caminho futuro.

Tavares apenas parece chamar a si esse mecanismo fotográfico e cinematográfico de criar imagens, mas também o de recriar um certo movimento que reproduz em vários dos textos. Há, em muitos deles, por exemplo, um movimento de câmara que torna o plano mais apertado (*zoom*) e depois o amplia (*grande angular*), ou vice-versa, como se pode ver neste exemplo (TAVARES, 2011: 57):

“Um quadro do menino Jesus na parede. A parede por detrás do quadro tem um belíssimo tapete decorado com símbolos religiosos, de uma cor avermelhada. Mas, de

repente, quando o nosso olhar avança um pouco para o lado, vemos uma brecha súbita no tapete que sobre a parede e o que vemos nessa brecha é a parede, ela mesma, um muro arcaico que, logo a seguir, menos de um metro a seguir, é interrompida de novo pelo tapete, bonito, com essa cor avermelhada e símbolos religiosos.”

Há neste texto uma espécie de *travelling* em que, depois de um plano em que se vê um quadro, para mais com referência a uma imagem icónica e facilmente apreendida por um vasto número de pessoas, se vai alargando a imagem até nos ser apresentada uma descrição mais ampla que compõe esse primeiro momento. A forma como as imagens se vão sucedendo é claramente cinematográfica, com o texto a apropriar-se desse movimento da câmara e da ampliação que ela permitiria.

Em *Literatura&Cinema*, Sérgio Paulo e Guimarães Rosa destacam essa relação indelével sobre a forma como a sétima arte tem influenciado a técnica compositiva do texto narrativo/literário, o que se verifica na quantidade surpreendente de procedimentos estruturais e formais, inspirados nos modos de narrar do discurso cinematográfico que a literatura ostenta:

“É o caso da construção de narrativas do tipo “não narrado”, ou seja, textualizadas de forma impessoal e objectiva. Veiculam informações diegéticas, de forma a corresponder à percepção e à fixação que teria uma câmara de filmar, caso representasse o que o texto enuncia e descreve (*camera-eye-style*)” (Paulo, Rosa; 2003:11).

Muitas vezes, referem os autores, o texto dá-nos apenas conta do que está à superfície do observável, como se estivéssemos num regime cinematográfico.

O livro *Short Movies*, de Gonçalo M. Tavares, revela muitos destes mecanismos que aproximam as técnicas do cinema e as da literatura, uma circunstância que faz todo o sentido abordar nesta investigação em que se pretende estudar o lugar da imagem no texto, a capacidade do texto criar imagens, e tentar perceber até que ponto se podem realmente *Desenhar Palavras e Escrever Imagens*.

De volta ao tema da presente dissertação, e pelo que foi acima exposto, torna-se óbvio que, em Gonçalo M. Tavares, mais importante do que criar um *corpus*

literário onde seja clara uma coerência de géneros, é criar um verdadeiro território onde todo o construído nasça do uso particular da linguagem e ascenda a ela como única realidade possível.

Pouco importa se se trata de romance, poesia, ou ensaio, pois a linguagem é, por si mesma, uma realidade que não necessita de uma catalogação precisa. O acto de nomear é por si suficientemente criador sem que seja necessário enquadrá-lo num determinado sistema ou numa determinada ordem.

Muitos dos livros de Tavares tornam-se assim de difícil catalogação. Por comparação, podemos dizer que alguns deles, nomeadamente os da série *Bloom Books* e os da série *Enciclopédia*, enquadram-se numa espécie de um novo *Livro do Desassossego* (PESSOA; 2006), em que o que se escreve assume essa característica de *puzzle*, de labirinto, quase de anti-livro no seu sentido tradicional, na medida em que a cada passo se desconstrói e se desobedece àquelas que são as regras canónicas das narrativas e dos seus géneros: “Este livro é só um estado de alma, analisado de todos os lados, percorrido em todas as direcções” (PESSOA; 2006: 399).

Tavares instaura mais do que um “estado de alma” nos seus livros, pois em vez de uma alma particular há uma alma assumidamente colectiva, mas que sem dúvida que percorre muitas direcções, que ensaia muitos projetos, que instaura diversos percursos.

Antes de se questionar a si mesmo, Tavares questiona o mundo, questiona o dizer do mundo, questiona o lugar da linguagem e o seu valor. Mas vai também mais longe e percorre todas as direcções, do lúdico ao desconforto, do risível ao profundamente filosófico.

Ao estabelecer-se um paralelismo entre Tavares e Pessoa, nomeadamente num certo plasmar da lógica do *Livro do Desassossego* como labirinto, não me refiro apenas a uma questão de forma. Há outros pontos de contacto como, por exemplo, o questionar da própria missão da literatura.

Se, como antes foi sublinhado, Gonçalo M. Tavares defende uma literatura e uma linguagem que atuem no mundo, também Fernando Pessoa/Bernardo Soares, em várias passagens da obra citada questiona não só o papel da literatura como o da

própria linguagem. Ao apresentar a literatura como “arte casada com o pensamento”, defende também que “dizer uma coisa é conservar-lhe a virtude e tirar-lhe o terror” (PESSOA; 2006:55):

“Os campos são mais verdes no dizer-se do que no seu verdor. As flores, se forem escritas com frases que as definam no ar da imaginação, terão cores de uma permanência que a vida celular não permite.

Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. Não há nada de real na vida que o não seja porque se o descreveu bem.”

É difícil não ler aqui Tavares e a afirmação de que “toda a linguagem é inimiga da neutralidade, existe porque quer combater o zero” (TAVARES, 2004^b: 135). “Combater o zero” e ser contra a neutralidade é tornar os prados mais verdes do que no seu verdor. É a linguagem que atua no mundo, que sai dos seus limites, que se reinventa por forma a não ser sempre a mesma, redundante face à realidade ou uma sua mera cópia. É aliás este o poder da escrita em geral e da literatura em particular, mesmo que, como refere Jacques Derrida, a *fala* esteja mais próxima da alma e o “advento da escritura seja o advento do jogo (...), arrastando consigo todos os significados tranquilizantes, todas as praças-fortes, todos os abrigos do fora-de-jogo que vigiavam o campo da linguagem” (DERRIDA, 2004: 8).

Derrida afirma que “todo o significante escrito é derivado”, técnico e representativo, havendo uma “escritura divina ou natural” que se opõe “à inscrição humana e laboriosa, finita e artificiosa” (DERRIDA, 2004: 19). Apesar desta espécie de secundarização, é na laboriosa e artificiosa inscrição humana que reside o infinito de possibilidades que a literatura testa, de Pessoa a Tavares, por exemplo. Afinal, a escrita é essa “liberdade de chamar outros nomes às coisas – chamar à mesa animal imóvel de quatro patas” (TAVARES, 2005b: 241), ou então conjugar o verbo ‘ser’ da forma mais eficaz (PESSOA; 2006: 104):

“Se quiser dizer que existo, direi “Sou”. Se quiser dizer que existo como alma separada, direi “Sou eu”. Mas se quiser dizer que existo como entidade que a si mesmo se dirige e forma, que exerce sobre si mesma a função divina de se criar, como hei-de empregar o verbo “ser” senão convertendo-o subitamente em transitivo? E então, triunfalmente, antigramaticalmente supremo, direi “Sou-me”. Terei dito uma filosofia em duas palavras pequenas. Que preferível

não é isto a não dizer nada em quarenta frases? Que mais se pode exigir da filosofia e da dicção?”

A linguagem escrita, antes de ser o que opõe o divino ao humano, é o que torna o humano numa espécie de divino, “gramaticalmente supremo”. Quem nomeia faz nascer uma nova palavra e um novo sentido, adequa as coisas à sua forma num determinado momento porque, por exemplo, não pode fazer dançar a palavra dança (Tavares; 2004c: 111):

“Dansa
Tem S a palavra, pois certas curvaturas do mundo
exigem alterações de grafia.
O traço imprevisto obriga a parar a meio;
E à paragem insólita chamarás insólito movimento.
E ficarás contente.”

A liberdade da linguagem escrita é o que move a criação literária de Gonçalo M. Tavares. Toda sua escrita é esse lançar-se contra o instituído, um processo que está presente em muitos dos seus livros, que, na singularidade da forma como realiza esse trabalho sobre a linguagem, vão mais longe também naquilo que querem transmitir ou nas questões que pretendem suscitar.

Exemplo ímpar do trabalho sobre a linguagem em Tavares, e também da relação da escrita com o desenho, é o conjunto de livros que Gonçalo M. Tavares intitulou *O Bairro*.

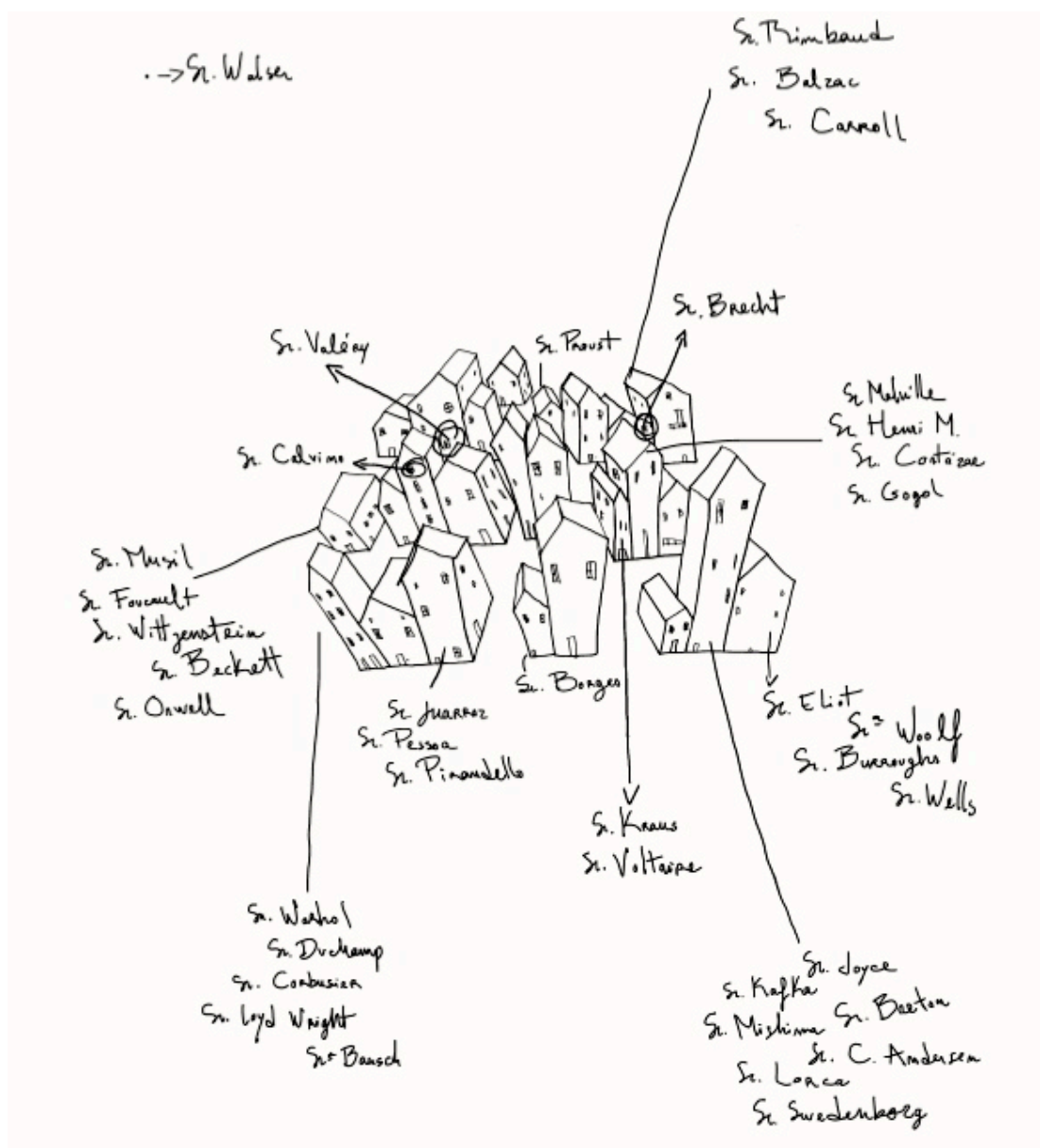
Com dez exemplares já publicados, *O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Henri* (2003), *O Senhor Brecht* (2004), *O Senhor Juarroz* (2004), *O Senhor Kraus* (2005), *O Senhor Calvino* (2005), *O Senhor Walser* (2006), *O Senhor Breton* (2008), *O Senhor Swedenborg* (2009), e *O Senhor Eliot* (2010), cada livro reflecte a história de um Senhor, que ostenta o nome de figuras do panorama literário ou filosófico.

O Bairro é ainda um projecto inacabado, indicação que é, desde logo, dada pela contracapa dos livros em que o desenho de um emaranhado de casas se une ao nomes de várias personagens, cada uma delas correspondente a um livro. Entre os

moradores que já habitam este bairro literário, muitos ainda não estão concretizados, como é o caso do Senhor Pessoa, do Senhor Pirandello, do Senhor Voltaire, do Senhor Foucault, da Senhora Woolf ou da Senhora Baush.

O desenho-mapa da contra-capla anuncia assim uma continuidade. Aos moradores/autores que se fazem anunciar irão corresponder outros livros, novas lógicas e novas estratégias de intertextualidade.

Antes da abertura do livro, em vez do típico resumo escrito, a contra-capla apresenta um desenho-mapa que nos guia pelo que será *O Bairro* e que introduz o universo em que cada uma das personagens vai mover-se: um pequeno bairro literário, ausente de tempo e de uma geografia concreta, mas suficientemente ‘territorial’ para que todas as narrativas nele aconteçam.



Os *senhores* de *O Bairro* exercitam a linguagem no mundo na medida em que todos os problemas são colocados pelas palavras. Existe um espaço onde todas as possibilidades nomeadas são testadas e o *bairro* é simultaneamente literário e físico porque as duas dimensões (a ficcional e a real), afinal, nunca se podem separar. É talvez isto que Gonçalo M. Tavares nos lembra quando escreve acerca da lucidez da frase ou na concretização de uma palavra pelo desenho: as palavras são também corpo que se treina num território, primeiro da página e depois do mundo.

Cada problema que uma frase levanta pode ser testado pelo corpo ou pelo coração. Há apenas que escolher um dos lados, escolher a forma de colocar a linguagem no mundo. Não há, para Tavares, abstrações que permaneçam na folha, uma linguagem que não se concretize em matéria, seja ela corpo ou edifício construído, alma ou espaço, vontade ou desistência. Se a frase se formula é porque é possível colocá-la do lado da vida (TAVARES; 2005b: 245)

“(...) a linguagem é, ela própria, uma experiência física, *uma experiência no mundo*. Experimentar palavras, experimentar frases é como experimentar correr a determinada velocidade, é como experimentar saltar: é uma experiência no mundo, é uma experiência física, orgânica: falar, escrever são actos, actos físicos, actos atléticos: a *atletismo da fala*, o *atletismo da escrita*, o *atleta da linguagem*, o *atleta dos substantivos*, o *atleta das frases raras*.”

A linguagem como experiência física e orgânica é o que todos os *Senhores* testam em *O Bairro*. As suas formulações, questões e inquietações são testadas no espaço, nas ruas que as personagens percorrem, nas casas que habitam e que constroem, ou então mesmo no espaço das palavras onde aforismos, novas criações de sentido e paradoxos servem para testar a lógica individual, a relação com os outros e o pensamento. Como refere Tavares, “a manipulação da linguagem é portanto também uma dança onde o par indivíduo-língua procura o novo, o surpreendente” (2005b:396).

Procurar o novo e o surpreendente parece ser, na verdade, a grande questão que a obra do autor objecto deste estudo coloca como fim primeiro.

O decálogo que constitui, por enquanto, o conjunto de livros *O Bairro* surpreende não só pela forma, uma espécie de biblioteca viva em que várias personagens ficcionais com nome de autores e pensadores reais testam os limites da racionalidade e ao mesmo tempo do absurdo, mas também pela forma como texto e desenho se conjugam nestas pequenas narrativas gráfico-literárias. Digamos que em *O Bairro* a linguagem inovadora de Tavares se assume como um único corpo onde palavras e imagens funcionam a uma só ‘voz’, criando uma nova forma de representação que leva ao limite o exercício de questionar. É como se fosse possível espacializar o pensamento, tornando-o, a cada momento, uma espécie de desafio

físico, como se a cada ideia correspondesse uma ação no espaço e no tempo, mesmo quando estes não se encontram claramente identificados e definidos. Ou seja, não será importante saber exactamente onde e quando decorrerá a ação, já que, a todo o momento, existem questões que ultrapassam a cronologia e a geografia concreta, mas que são permanentes no que existe de constante nessa ação sobre o tempo e o espaço.

Em *O Romance Português Contemporâneo* (2012), Miguel Real aborda a obra de Gonçalo M. Tavares como sendo uma das mais inovadoras do atual panorama literário português: “O conteúdo dos seus livros revela um alargamento dos limites do horizonte da literatura enquanto trabalho de e sobre a palavra, arrastando o leitor para um novo plano estético” (REAL; 2012: 162).

Real destaca, contudo, que a esta inovação estética corresponde “igualmente a um jogo de ideias sólidas, ideias filosóficas” e não apenas “manipulações de sentido conotativo”. O ensaísta sublinha que a obra de Tavares, nomeadamente no que a *O Bairro* diz respeito, evidencia muito mais do que eventuais jogos de sentido (REAL, 2012: 162,163):

“(...) paradoxos morais de um pensamento lógico aplicado a situações da vida quotidiana e explorado nas suas ambiguidades conclusivas, mostrando tanto ser excessivamente ténue a linha separadora entre razão e loucura quanto, não raro, ser através das obsessões, paixões, furores, manias, que a razão, ela própria, progride.”

Miguel Real afirma ser este o caso de *O Senhor Valéry* (2002), primeiro livro do decálogo *O Bairro*, e a sua obsessão pelo pensamento lógico.

Em *O Senhor Valéry* as novelas gráfico-literárias de Tavares ‘inauguram’ realmente um caminho em que os jogos lógicos ascendem à primeira linha da ficção e do raciocínio.

O Senhor Valéry inicia o seu percurso pelo *Bairro* logo com um primeiro problema: por ser pequeno só conseguia ficar igual às pessoas altas dando saltos. Era assim igual às pessoas altas “só que por menos tempo” (TAVARES; 2002: 7). E depois se as pessoas altas saltassem também “ele nunca as alcançaria na vertical”. Depois de uma série de opções, optou pela que lhe pareceu mais razoável (TAVARES; 2002: 9 e 10):

“Agora, quando se cruzava com as pessoas, na rua, concentrava-se mentalmente, e olhava para elas como se as visse de um ponto 20 centímetros mais acima. Concentrando-se, o senhor Valéry conseguia mesmo ver a imagem do topo do cabelo das pessoas que eram bem mais altas que ele.”

Com este simples problema da altura, o senhor Valéry inaugura uma série de questões com uma lógica muito própria e que, apesar da simplicidade aparente e quase puerilidade de algumas opções, não são tão ingênuas quanto isso. Por exemplo, com esta opção de olhar as pessoas como se as visse do alto, o senhor Valéry não só “tinha dificuldade em se lembrar da cara das pessoas com quem se cruzava”, como, “com a altura, o senhor Valéry perdeu amigos” (2002: 10).

A resolução de um problema conduziu, assim, a outro, como movimento natural de um mecanismo que, ao responder a uma primeira questão de forma eficaz, cria uma nova questão que exige que o jogo se inicie com uma outra lógica.

Em *O Bairro*, Tavares leva aliás ao extremo este jogo de lógica e de questões que nunca são resolvidas na totalidade. O importante não é, afinal, chegar a conclusões ou a respostas definitivas, mas sim exercitar essa capacidade de testar a lógica, mesmo que seja preciso a incoerência total e a impossibilidade.

Note-se quando o senhor Valéry decide tocar nas coisas que estão à sua esquerda apenas com a mão esquerda, e as coisas que estão à sua direita com a mão direita.

Consciente até ao limite de que o mundo tem dois lados (um esquerdo e um direito) “o erro surge quando alguém toca o lado direito do Mundo com o lado esquerdo do corpo, ou vice-versa” (2002:15). Obsessivo, o senhor Valéry, com medo de se enganar, dividiu a casa com uma linha:

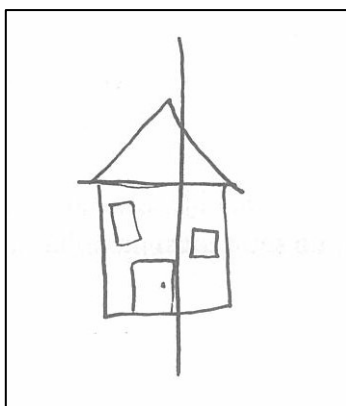


Figura 4: *O Senhor Valéry*, 2002: 13

A linha criada dividia, assim, o lado esquerdo do direito da casa para reduzir o erro, até ao momento de alguém o ter questionado como fazia quando estava de costas. Irritado, respondeu que nunca virava as costas às coisas, mas não era bem assim (2002: 18):

“... na verdade, para nunca se enganar, havia pintado todo o lado direito da casa, incluindo os seus objectos, de vermelho, e todo o lado esquerdo de azul. Assim se percebia melhor a verdadeira razão de o senhor Valéry ter pintado a sua mão direita de vermelho e a sua mão esquerda de azul. Não tinha sido um acto estético, como ele dizia. Era bem mais do que isso.”

Os Senhores de *O Bairro* são, como se pode constatar pelo exemplo acima, não apenas catalisadores das suas questões, mas muitas vezes vítimas delas. A perseguição das suas lógicas particulares até ao limite acabam por se traduzir em situações inusitadas e quase impossíveis de realizar.

Os pequenos textos de uma lógica quase pura funcionam como engrenagens de experiência e não como soluções para problemas. O importante é sempre esse movimento questionador. Há um exercício que pretende desenvolver o ‘mecanismo’ da lógica e não propriamente resolvê-lo, até porque a solução seria o fim do jogo, quando a finalidade é que ele continue até ao limite, até todos os limites, mesmo os impossíveis.

A lógica, contudo, não tem de ser exactamente uma coisa comum. Dentro de um mesmo pensamento, podem ser múltiplas as possibilidades. Quando o Senhor Valéry sai à rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé

esquerdo, logo lhe chamam a atenção para o facto de que ele trocou os sapatos. Então, o senhor Valéry coloca o sapato preto no pé esquerdo e o branco no pé direito. Voltam a dizer que tem os sapatos trocados. O senhor Valéry entende que em duas situações diferentes, pelo menos uma delas tem de estar certa. E, se não percebem a sua lógica, desenha-a para que a entendam:

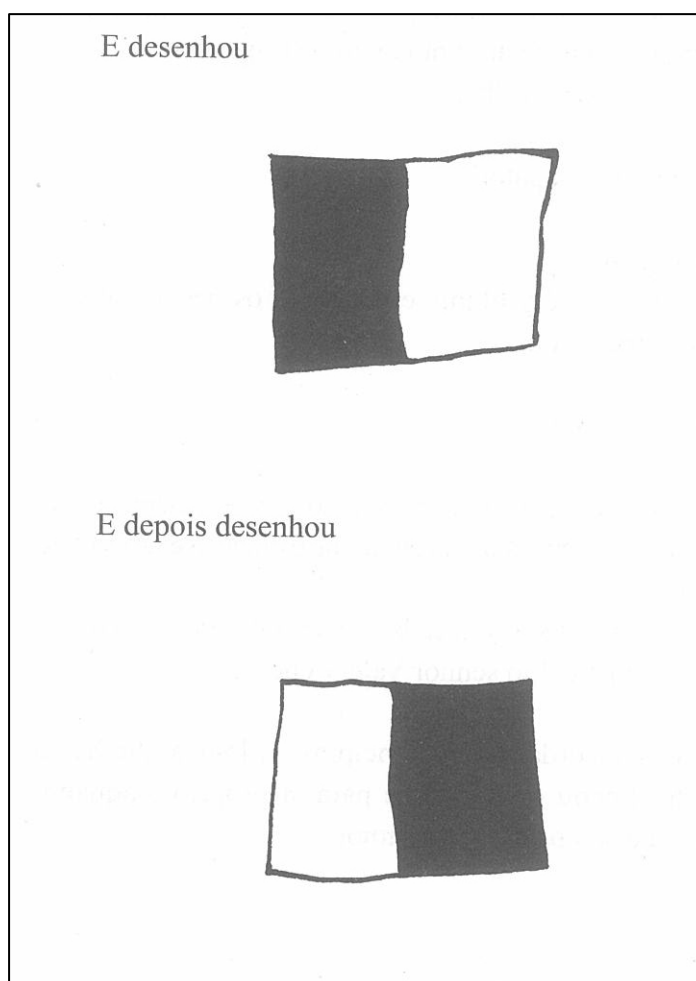


Figura 5: O Senhor Valéry, 2002:24

A lógica de Valéry é, no entanto, diferente da lógica geral. Valéry não olha às cores, a sua lógica não é cromática, para ele os sapatos não estão trocados porque têm cores diferentes.

Para Valéry, se há duas situações antagónicas, uma delas tem de estar certa e a outra, por oposição, errada. Se as duas estiverem erradas, então as duas também

podem estar certas. A lógica do Senhor Valéry é tão própria que, em alguns casos, só mesmo o desenho consegue explicar melhor o que pretende:

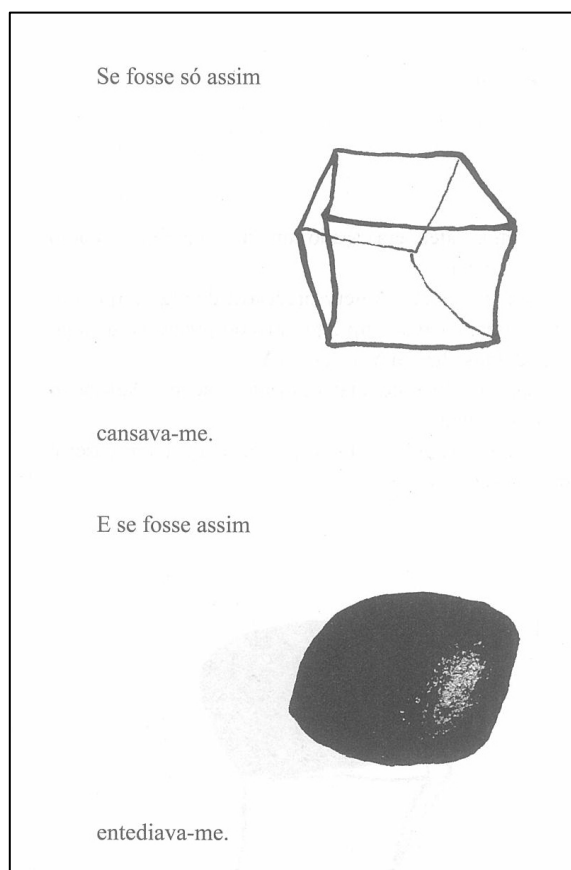
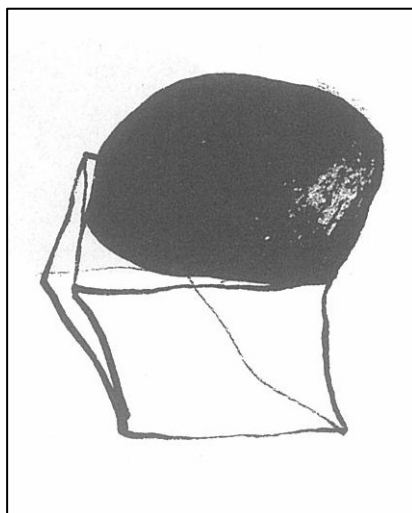


Figura 6 e 7: *O Senhor Valéry*, 2002:33/34

Aquilo que, nos exemplos acima transcritos, pode parecer uma simples brincadeira, é, no entanto, algo que tem que ser olhado de uma outra forma, de mais próximo.

Convém talvez neste momento lembrar o que já antes se disse sobre a linguagem e sobre as advertências que o próprio Gonçalo M. Tavares faz a propósito das formas de ler um texto. O texto tem de ser olhado por todos os lados e não apenas para a superfície do que parece enunciar. Se nos colocarmos vinte centímetros acima dele podemos, tal como acontece com o senhor Valéry, deixar de reconhecer as pessoas ou perder amigos. Transportando para o texto, podem deixar de reconhecer a totalidade do que ele transporta e assim perder por completo o sentido.

A propósito de *O Senhor Valéry*, Miguel Real diz que “Gonçalo M. Tavares nos lega, sob a aparência absurda de vinte e cinco jogos lógico-rationais aplicados a situações do quotidiano, a mensagem universal expressa no último episódio: toda a vida de um homem se resume a racionalizar, unificar e prestar feição harmoniosa a uma montanha desencontrada de pulsões ou forças irracionais” (2012: 163).

Os textos de Gonçalo M. Tavares, mesmo que sob uma aparência lúdica, nunca são apenas a superfície daquilo que parecem. Todo o movimento e todas as capacidades da linguagem tentam responder a um mecanismo de questionamento e de ordenamento que se não esgotam no aparente.

Miguel Real sustenta que nos textos de Tavares coexistem dois diferentes níveis da língua: um formal, outro de conteúdo social, algo que gera “obrigatoriamente uma confusão paradoxal, perfeita no raciocínio, mas falsa na conclusão” (2012; 165):

“Saído de um tribunal onde se ouviram versões contraditórias do mesmo acontecimento, o senhor Valéry disse:

A única hipótese de a verdade sobreviver é multiplicá-la. Se a verdade é uma única, e a mentira pode ser todos os biliões de possibilidades que restam, então descobrir a verdade será quase impossível: um acaso milagroso; e a mentira, pelo contrário, aparecerá sempre, em todo o lado... o que é preciso é ter tantas verdades como mentiras... ou então – concluiu o Senhor Valéry – é

necessário ter uma única hipótese para a mentira.” (TAVARES, 2002: 51, 52, 53).

Os jogos lógico-rationais criam com eficácia um outro nível de percepção que ultrapassa o que está escrito na superfície de histórias aparentemente simples; ou seja abordam com profundidade questões acerca da linguagem e da sua representatividade, numa tradição filosófica sempre presente nas narrativas de Tavares (REAL, 2012: 165):

“...a concepção kantiana e wittgensteiniana de uma fortíssima ruptura, de carácter ontológico, entre a realidade e a linguagem, ruptura que não permite que a sintaxe e a semântica da linguagem exprimam a lógica do movimento a realidade.”

Assim, a tentativa de fazer com que a linguagem exercite os seus próprios limites é uma constante em vários livros de Tavares, mas assume em *O Bairro* talvez a sua forma de exercício pleno.

Enquanto em outros livros se aborda a questão da linguagem e da realidade para que ela de alguma forma referencialmente remete, em *O Bairro* toda essas questões são como que transportadas da história (das personalidades a partir das quais se criam as personagens) para a ficção, mesmo quando remetem para situações paradoxais, para realidades pouco comuns e constituídas por indivíduos de lógica muito própria e não habitual.

Todos os *Senhores* vivem nesse território onde as ideias se materializam, testando conceitos e possibilidades. Há dois territórios em que ideias e linguagem são testadas no mundo concreto: o corpo e o próprio espaço por onde o corpo circula e, por extensão lógica, também circulam ideias. Corpo e espaço são, assim, superfície, possibilidade, ideias e palavras. A espacialidade em Tavares assume, portanto, um carácter primordial.

Em *A Moral do Vento*, e a propósito do *Senhor Henri*, Pedro Eiras afirma que há em Tavares uma lógica contrária à formulação “penso, logo existo” de Descartes.

O pensamento não dá origem à existência, mas é a existência que dá origem ao pensamento. Todos os Senhores pensam apenas o que pensam por circunstâncias próprias, ou por características do espaço por que se movem.

No caso de *O Senhor Henri* (2003), por exemplo, Eiras lembra que este pensa por estar cansado de “carregar cestos”, ou seja, pensa por estar cansado de agir. O pensamento surge assim em relação direta com um estado do corpo e é depois impulsionado por outro elemento que age no corpo, neste caso o absinto. Tanto assim é que o Senhor Henri não sabe se é a sua cabeça que pensa melhor, se é o absinto. Deste modo pode verificar-se que o corpo e o que nele acontece assumem uma importância primordial no pensamento. Ou seja, este, tal como a linguagem, só ganha sentido e direção num espaço e no que nesse espaço acontece. E o espaço pode ser o corpo, a casa, a rua. Ou seja, tudo acontece num lugar ou, como refere Pedro Eiras, “um corpo-lugar”. A questão do lugar, do espaço físico, do corpo onde tudo acontece é primordial em Tavares, como se poderá observar adiante neste trabalho, mesmo que o lugar e o espaço surjam com algumas particularidades no autor objecto deste estudo.

Os *Senhores* de *O Bairro* são uma espécie de cientistas de possibilidades, de formas de dizer o mundo. Veja-se, a propósito, o caso do *Senhor Juarroz* (2006), para quem a realidade era demasiado aborrecida e, por isso, só deixava de pensar quando era mesmo imprescindível.

De todos os *Senhores*, Juarroz é provavelmente aquele que testa com maior profundidade a lógica da linguagem e a relação desta com a realidade. O Senhor Juarroz é aquele que, em suma, tem uma lucidez tal que o faz questionar a representação das palavras e das coisas e o que exercita num esforço para que não se perca o sentido, mesmo que, para tal, exagere e leve ao limite algumas das suas possibilidades, como aliás o fazem todos os Senhores de *O Bairro*.

Na sua relação com as coisas, o Senhor Juarroz sabe que estas têm uma vida independente dos nomes, sabe que mesmo sem sabermos como chamá-las (às coisas) acontece-lhes algo que não se espera, nem se domina. E sabe talvez ainda mais: que os nomes têm o sentido que alguém lhes dá. Talvez por esse facto, e rebelde como é, o Senhor Juarroz não se submeta à ditadura das palavras e todos os dias dê um nome

diferente aos objectos. Mesmo que, nos sonhos, os novos nomes se misturem com os antigos e que, baralhado, deixe cair ao chão a primeira coisa que tentava segurar “e essa coisa da qual por momentos não sabia o nome, partia-se” (2006; 21).

O Senhor Juarroz aprende pela experiência que não se pode domesticar tudo apenas dando-lhe nome, ou mudando-lhe o nome; há uma realidade que será sempre mais forte e independente do nome que a designa. E o nome será, por isso mesmo, sempre imposição sobre algo e pode, por isso, ter vários significados, ou o significado que lhe quisermos dar no momento.

O que o Senhor Juarroz faz será, porventura, exercitar ludicamente a questão colocada por Ludwig Wittgenstein, em *O Livro Azul* (2008): o que é o sentido de uma palavra?

Wittgenstein defende que as palavras têm o sentido que lhes damos e que não acreditar nisto seria redutor:

“(...) são muitas as palavras que não têm um significado preciso. Mas isto não é um defeito. Pensar o contrário seria como afirmar que a luz do meu candeeiro não é uma luz verdadeira porque não tem um limite bem definido.. uma palavra não tem um sentido que lhe tenha sido dado, por assim dizer, por um poder independente de nós (...) uma palavra tem o sentido que lhe foi dado por alguém.” (Wittgenstein, 2008: 60/61)

O Senhor Juarroz é esse criador de sentido que leva mais longe a possibilidade das múltiplas interpretações de uma única palavra, que não se esgota, por exemplo, na definição do dicionário. Se, ao acordar, o Senhor Juarroz deixa cair o primeiro objecto do qual ainda não sabe o nome, não só abre a possibilidade de compreender que as coisas continuam para lá do nome que podem receber, mas também que o nome pode ter uma infinidade de formas e de interpretações. Afinal, à coisa partida pela ausência de nome pode ainda ser atribuído o nome que tradicionalmente a designa, mesmo que o mesmo já não seja eficaz na percepção do que entretanto restou da queda e da consequente destruição. A única coisa intacta seria ainda o nome, mas como lê-lo quando o seu correspondente se alterou pelas circunstâncias?

Wittgenstein refere as contradições da linguagem, exemplificando com uma contradição de Santo Agostinho quando questionou: como é possível a medição do tempo? (2008:58/59):

“O passado não pode ser medido, porque passou, e o futuro não pode ser medido porque ainda não existe. E o presente não pode ser medido porque não tem extensão. A contradição que aqui parece notar-se poderia ser considerada um conflito entre dois usos diferentes de uma palavra, neste caso a palavra “medir”.”

A contradições de que fala Wittgenstein não são afinal mais do que esse uso particular da linguagem por cada indivíduo. Cada palavra é assim o reflexo do que eu penso, mais do que o reflexo do que eu quero dizer.

Em *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Gonçalo M. Tavares fala desse egoísmo da linguagem nestes termos (2004a: 36):

“Ninguém tem palavras para os outros. Cada um tem palavras para si, e são essas que utiliza. Mesmo quando falas para o outro, dizes para ti as palavras. Mesmo quando chamas alto o nome da pessoa que amas. A linguagem é egoísta, não tenhas ilusões. É tua propriedade.”

Os senhores de *O Bairro* e as suas lógicas muito particulares parecem partir todos desta ideia de que o uso que fazemos da linguagem tem este carácter quase pessoal e intransmissível, mesmo quando em causa está o instrumento primeiro da comunicação. Tudo o que transmitimos, tudo o que pensamos, é veiculado através da linguagem, mas a forma como o fazemos é antes de mais nossa, uma escolha pessoal que obedece primeiro a uma lógica interior. Daí que os *Senhores* provoquem essa estranheza e que o seu universo nos interpele de forma tão aguda e desconcertante.

A linguagem dos *Senhores* e a sua lógica são, de algum modo, um emaranhado de contradições ou pelo menos de afirmações pouco ortodoxas. Uma forma eficaz de aguçar a ferramenta do pensamento e um eficaz mecanismo de textos

que se tornam, por isso mesmo, ímpares. As narrativas gráfico-literárias de *O Bairro* são, neste sentido, o resultado da construção de um edifício literário que se institui como novo, mesmo que pleno de intertextualidade, como se poderá verificar adiante.

Se a linguagem na sua forma oral encerra em si mesma todas as contradições possíveis, as suas e as de quem fala, na linguagem escrita as possibilidades de contradição, de criação e de imaginação, multiplicam-se. Deste facto sabe o Senhor Juarroz, que competia consigo próprio, através dos seus dois jogadores: o pensamento e a escrita, numa competição para descobrir qual dos dois era o mais criativo. A conclusão foi a de que:

“A sua escrita nunca conseguia ser tão original como os seus raciocínios. Porém, a decisão do senhor Juarroz levantava sempre grande polémica interna, pois a escrita argumentava que possuía provas físicas e concretas da sua criatividade, ao contrário do pensamento que nunca apresentava qualquer tipo de prova. A escrita do senhor Juarroz acaba sempre por o acusar de ser árbitro parcial. Um batoteiro, portanto.” (2006: 49)

Poderíamos voltar neste momento às “figuras pintadas” de *Fedro* ou então avançar não só para essa representação que fica registada do pensamento, mas também para todas as possibilidades que o texto escrito abre. Os *Senhores* de Gonçalo M. Tavares são uma eficaz máquina de possibilidades da linguagem. Cada um deles usa a linguagem para se concretizar, para ter um corpo e uma existência. É também pela linguagem que criam o espaço por onde circulam, que criam o seu mundo e a sua lógica.

No fundo, o que os Senhores fazem é aquilo que Gonçalo M. Tavares enuncia no livro *A Perna Esquerda de Paris, seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004b: 106):

“É a linguagem que localiza o Homem. São as frases raras que viajam o conhecem. Toda a descoberta geográfica existe na frase ou não existe. Como queres descobrir, se não trazes ligações novas entre as palavras?”

A descoberta de um lugar é a consequência, não a causa, da descoberta de um substantivo.”

Os Senhores conduzem esta ideia ao seu máximo potencial, na medida em que a sua lógica particular é sempre associada a novas formas de dizer e a ligações novas entre as palavras. Veja-se, por exemplo o caso de *O Senhor Henri* e da sua descoberta de um anel de seis mil copos de absinto: (2003: 25)

“O senhor Henri pôs logo o anel no bolso e pensou: não é de ouro, é de seis mil copos de absinto.

... é a moeda do meu país.

E o senhor Henri sorriu. Tinha encontrado uma riqueza rara.

Eis o primeiro anel líquido da história – disse o senhor Henri.”

Se o absinto é para o Senhor Henri a génese de tudo o resto, até do seu próprio pensamento, nada mais certo do que liquidificar quase tudo, mesmo quando a realidade e a natureza material das coisas nos dizem que seria impossível um anel líquido. Mas isso pouco importa para a lógica do Senhor Henri, que está sempre a procurar novas ligações entre as coisas, até entre as palavras e os seus significados, mesmo recorrendo a outras línguas, nem que seja para provar que não estão assim tão distantes umas das outras. O Senhor Henri refere, por exemplo, que “em chinês existe uma única palavra para eclipse e para comer” e conclui: “o eclipse é uma coisa escura que come um astro.” Mesmo não sendo esta o significado da palavra eclipse no dicionário, é o único significado plausível no mundo criado pela linguagem do senhor Henri.

Na série *O Bairro*, entre os Senhores estabelecem-se não só novas ligações entre as palavras, mas também novos sentidos, novas explicações, novas formas de expor o que outros disseram ou pensaram. Ou personificar o tempo e uma pedra para lhes atribuir um grau de inteligência na rapidez com que são capazes de matar (2003: 39):

“... é necessário estudar o corpo com muita atenção para conseguir matá-lo com rapidez...”

... qualquer idiota, como o Tempo, demora 70 anos a matar uma pessoa.
...para matar num milissegundo é que é necessária muita ciência
... é, pois, de concluir que o Tempo não é um estudioso da anatomia humana.
... já uma enorme pedra em cheio na cabeça...
... há doutores nos sítios mais impensáveis, eis o que é.”

Mesmo com a aparência lúdica e irónica e com as ligações inesperadas entre ciência, estudo, pedra, tempo e morte, há neste excerto um inegável pensamento sobre a mortalidade, o seu percurso temporal e as formas de abreviar o inevitável. Podemos ainda intuir que a inteligência na ação é um mecanismo eficaz de maldade, porque se o tempo mata em 70 anos, o conhecimento do corpo mata em milissegundos.

As novas ligações de sentidos entre palavras, conceitos e ideias surgem, em *O Senhor Henri*, como uma forma não só de questionar, mas também de ironia. Não é propriamente apenas um exercício de retórica, mas também uma estratégia de lucidez, como podemos ver no seguinte exemplo (2003:61/62):

“...visto numa lâmina de microscópio um rei é um conjunto de vermes de 30 cores diferentes...
... um pobre ao microscópio tem tantos vermes e tantas cores como um rei.
... se não tivesse sido inventado o microscópio não teria sido inventada a democracia.”

Uma nova ligação entre microscópio e democracia permite uma lúcida afirmação sobre o que de igual existe em ambos, sendo assim a democracia apresentada como uma inevitabilidade orgânica, antes de ser uma conquista civil. É esta a particular construção literária de Tavares; do inusitado conseguir fazer o lógico e vice-versa.

Nas suas construções particulares de lógica e de frase, os Senhores trazem assim um novo pensamento, ou pelo menos um novo território onde o pensamento de faz outro e ajuda a um questionamento diverso de várias problemas. Como refere Tavares (2004a:109):

“Os pensamentos individuais formam um país de habitante único, um país privado...”

Essa mistura despidorada de país privado que existe em cada indivíduo, com factos concretos e quotidianos do agrupamento animal, provoca a explicitação de uma grande diferença ou de uma grande indiferença.”

4. Arquiteto de palavras (do corpo, do espaço e do tempo)

Em Gonçalo M. Tavares há, acima de tudo, a construção de um território-espaço, mas também de um território-orgânico (pensamentos que formam um país de habitante único), como se o corpo e o espaço que ele habita não pudessem ser dissociados. A arquitetura liga-se, assim, não só à construção do edifício literário de Tavares, mas também a uma arquitetura orgânica que cada corpo desenha no espaço que ocupa e onde age e questiona.

Dentro e fora do corpo, dentro do espaço ocupado, é onde todas as possibilidades são testadas, sejam elas as possibilidades da linguagem, da lógica, ou da intertextualidade. E o corpo movimenta-se no espaço, e espaço e corpo interagem e não só moldam as ações do que é orgânico, mas também o que é orgânico acaba por condicionar a ideia e a utilização do espaço.

Há uma construção em toda a criação literária de Gonçalo M. Tavares que ultrapassa a mera lógica do texto formal. Há nitidamente a criação de um território cujas fronteiras não se limitam a testar diferentes géneros literários, mas também a criar, através da própria hibridez genológica, um conjunto de ligações textuais, um mapa onde se podem encontrar coincidências e dissonâncias. Por muito diferentes que pareçam, à partida, alguns dos livros de Tavares, há algo que acaba por lhes dar uma espécie de corpo comum.

Na aparente disparidade de géneros das obras que o autor tem publicado, existe uma orientação geográfica que cria o mapa de lucidez de que se reveste a diversidade temática e de estilo de Tavares. É neste mapa concreto que Gonçalo M. Tavares testa a capacidade de dizer de diferentes formas e fá-lo construindo, apesar de tudo, um único corpo/espaço/território. Os livros que até agora publicou pretendem criar um mesmo mapa e um mesmo corpo, numa geografia onde a linguagem testa as suas várias possibilidades.

A linguagem precisa de um território para existir nas suas múltiplas hipóteses de escrita e Gonçalo M. Tavares cria esse território de possibilidades em que a mesma matéria-prima, as palavras, são usadas para criar diferentes universos.

Em *O Romance-Reflexão Segundo Gonçalo M. Tavares*¹⁵, Luís Mourão refere a existência de “uma clara determinação de fazer território”, sustentando as suas afirmações na espécie de subtítulos que acompanham todos os livros, ou conjunto de livros de Tavares: *Cadernos, Investigações, Bloom Books, O Bairro, O Reino*.

No que respeita aos *Cadernos* de Gonçalo M. Tavares, Luís Mourão sublinha que tal designação “recolhe o livro a uma pertença, em que o nome do autor é efeito de haver cadernos e aquilo a que eles convocam, que é a escrita.” Ou seja, Mourão defende que existe uma clara intenção de preservar a imagem de autor antes da perda da aura, colocando-o numa origem “onde há papel, mão que escreve e produção cumulativa de um sentido”.

“Para um autor que etariamente pertence à “Geração X”, essa que lida com *files, documents, mails* e agora *blogs*, a designação de “cadernos” é um desígnio de literatura: podemos suspeitar do lance que procura distinção simbólica, até porque ela continua a ser operativa, mas não podemos negar que o mesmo lance implica uma aposta forte no trabalho de escrita e na noção de autoria como matriz dessa tarefa.”

Como referido anteriormente, a aposta no trabalho da escrita e no questionamento da linguagem enquanto matéria-prima do texto é, de facto, uma das características distintivas de Gonçalo M. Tavares. A autoria, contudo, não se constrói como espaço isolado. A intertextualidade, que referirei mais à frente neste trabalho, é para Tavares um espaço de construção em que edifica a sua individualidade, sem negar a sua origem, uma génese que não nasce de uma única raiz, mas que se constrói através da assunção de tudo o que está para trás.

Gonçalo M. Tavares assume a escrita também como exercício de desconstrução, de deturpação, de modificação, não reclama para si o gesto genesiaco de uma criação sem mácula ou herança. Tavares reclama exatamente o contrário, a

¹⁵ *Diacrítica*, dossier *Literatura e Religião*, 25/3, 2011, Universidade do Minho

miscigenação literária que se transforma em algo novo. Como refere na sua tese *Corporeidade, Linguagem e Imaginação* (2005b), “deturpar é uma forma de pensar, só deturpa ou modifica, só, em suma, altera, quem primeiro olhou para o que existe”. E Tavares olhou muito. A sua construção literária está cheia de citações, alusões, de recriações, de novos sentidos para um sentido já escrito e lido e, logo, pensando e repensado, para assim dar lugar a algo novo (TAVARES, 2005b: 29): “O que importa, em suma, é fazer algo a partir do que os outros fizeram, fazer algo que tenha uma marca individual, irrepitível: partindo do que os outros fizeram só eu poderia fazer isto que fiz.” É precisamente este o território textual de Gonçalo M. Tavares: uma construção assumidamente literária, que se sustenta numa lucidez ímpar sobre a escrita e os seus mecanismos de construção e reconstrução não só do mundo, mas também do que nele já se escreveu.

O território de Tavares não é virgem, em sentido literal, mas é virgem no sentido em que só ele o poderia ter criado desta forma e não de outra qualquer, ainda que assumindo todas as contaminações que nele estão contidas. Também reside neste facto a “lucidez programática” de que fala Luís Mourão, uma lucidez programática que se junta a um exercício de escrita que atravessa vários géneros literários como o teatro, a poesia, o ensaio, o romance e a ficção.

Gonçalo M. Tavares como que testa todas as possibilidades da escrita e, com ela, todas as possibilidades de questionar um mesmo mundo. Trata-se, portanto, de um só autor em que se conjugam territórios díspares de ironia, lucidez, jogo e horror. Luís Mourão classifica mesmo Tavares como “uma máquina de escrita”:

“É como se estivéssemos em presença de uma máquina de escrita que cria não heterónimos mas uma espécie de heteronomia temático-estilística. Uma máquina que calcula – isto é, experimenta, ensaia – as possibilidades e potencialidades de cada linguagem e das afeções que mais intrinsecamente lhes estão associadas. Neste sentido, os romances de Gonçalo M. Tavares não podem ser lidos – pelo menos por enquanto – como decorrendo simplesmente de uma autoria, com o que isso costuma comportar de apresentação de um mundo ou de um pensamento sobre o mundo – ou o que seria melhor ainda, de um pensamento no mundo. Eles decorrem de um lugar dentro dessa autoria, um lugar onde se pensa sob forma narrativa uma temática radicalmente diferente daquelas outras que já pertencem ao território do autor.”

Ou seja, pode reafirmar-se, neste momento, que a escrita de Tavares só ganha sentido e direção num espaço ou num corpo. Tudo acontece num lugar físico ou geográfico; um corpo-lugar, como refere Pedro Eiras. Luís Mourão vai mais longe e afirma que “a lucidez com que Gonçalo M. Tavares constrói um território textual” leva também a diferentes linguagens e a diferentes interpretações”.

Tavares exerce toda sua escrita num território, mesmo que dele subtraia aquilo que normalmente classifica um território enquanto tal. Por exemplo, apesar da importância que o território tem na obra de Tavares, até pelo facto de a sua criação criar ela própria um território, nunca são fornecidas na sua escrita referências geográficas concretas. Não sabemos exatamente onde decorre a ação das suas narrativas, nem sabemos o tempo a que se referem. Esta circunstância é válida tanto para um território como *O Reino*, como para um território como *O Bairro*. Diferentes na sua concepção e nos universos que criam, ambos partilham essa mesma atemporalidade e uma ausência de coordenadas reais passíveis de os localizarem num espaço geográfico concreto. A este propósito, Luís Mourão refere-se a uma negociação com a realidade com intuítos devidamente programados pelo autor: “As negociações que estes romances mantêm com o realismo pretendem evitar dois regimes de significação já suficientemente canonizados: o da parábola e o do romance histórico.”

O questionamento e as possibilidades que Tavares pretende instaurar estão acima de referências espaciais ou temporais concretas. O território textual que constrói é assunto da linguagem e da sua capacidade de reproduzir o mundo ou de o questionar. Sendo a natureza humana a força central de tudo aquilo que questiona, não importa situar o que é universal num determinado tempo ou espaço. Mas a esta possibilidade acrescenta-se ainda uma outra: o território textual de Tavares instaura um mapa próprio, assume-se como criação de um universo onde determinadas coordenadas se tornam desnecessárias.

A linguagem que exercita o questionamento e o questionamento que exercita a linguagem prescindem das coordenadas concretas, porque criam uma outra geografia onde espaço e cronologia encontram uma nova lógica. Importa menos o espaço e o tempo em que a ação decorre, porque são mais importantes as suas causas, lógicas e consequências.

Assim, tal como o espaço e o tempo não são concretizados, também as personagens criadas por Tavares apresentam lacunas. Os senhores de *O Bairro*, por exemplo, têm nome e um corpo que está em constante dialética com o espaço, mas não têm rosto, nem idade, nem proveniência. Em vez disso, têm lógicas muito próprias, ideias, relações com o espaço que habitam.

As personagens de *O Reino* também têm corpo, alguns deformados, outros acidentados, muitos doentes, mas também não têm rosto. Há aqui, intuo, uma secundarização do rosto porque importa menos uma questão de identidade concreta (ou pelo menos de uma identidade tipo que o rosto simula), mas sobretudo o humano e a sua identidade coletiva. Há um espaço e um corpo que tende à universalidade, um território textual de constante inquietação para cujo centro somos todos convocados. O verdadeiro mapa não é um mapa real de coordenadas e de caminhos concretos, mas sim um mapa ficcional que pretende recriar o comum a todos e não apenas a um rosto particular. Não há, digamos assim, barreiras neste território textual criado por Gonçalo M. Tavares, exactamente porque nele cabem todas as possibilidades da escrita e do mundo.

Pedro Eiras realça que o texto de Gonçalo M. Tavares “não diz rosto, nem cara, nem olhos, nem boca”; apesar de os livros serem “tão marcados pelo corpo, os elementos do rosto desaparecem. O autor de *A Moral do Vento* refere-se mesmo a “uma recusa de certa vivência romântica da emoção (EIRAS:2006; 130): “A dor acontece no tronco ou nas extremidades dos membros (os dedos, em especial), nunca nas lágrimas. A confusão acontece por certa neblina mental mas não contraí músculos da cara.” Consequentemente, Eiras conclui que Tavares “devolve aos órgãos do corpo as funções que o Ocidente distribuiu pela cara.”

5. Um corpo que questiona

O corpo e o espaço como leitura do mundo inscrevem-se na poética indagante de Gonçalo M. Tavares e na sua dinâmica e inovadora produção literária. Com uma já vasta obra publicada, que reflete uma prolificidade de géneros, o autor desenha, contudo, uma linha de pensamento que, apesar das múltiplas formas em que apresenta (poesia, ficção, ensaio), conduz o leitor a uma inquietação questionadora. A afirmação pode parecer redundante, dado ser essa uma das funções da literatura, mas Gonçalo M. Tavares introduz nessa máquina de ler um mundo um outro mecanismo que traça um novo percurso geográfico no mapa que interroga a relação entre realidade e literatura.

Não é de um lugar de conforto que nos interpela. É no desconforto profundo (mesmo quando lúdico) que Tavares constrói um quotidiano em que introduz personagens e situações limite, pela ausência de moral e de esperança como lugar de pertença maior que possibilita a inquietação e o questionamento.

Gonçalo M. Tavares instaura um novo olhar no diverso: um mecanismo que nos convoca e que amplia as fronteiras do já visto e do já lido. É como se nos convocasse para todas as memórias que temos e para as que esquecemos. Escreve contra a desmemória, como se esse movimento fosse o único caminho de salvação. No texto “Se o Leitor Escreve Tu Escreves”, Eduardo Prado Coelho formula essa convocatória da literatura como uma “convocatória geral de todas as memórias, recuperação de todos os gestos esquecidos, invocação sublime de todos os gestos que ficaram por fazer... a literatura cria o inventário de tudo” (COELHO, 2001: 82).

Leitor compulsivo assumido, Gonçalo M. Tavares faz de todos os seus livros uma espécie de rede de intertextualidade onde a polifonia é tão grande que exige quase que um esforço sobre-humano ao leitor no reconhecimento de todas as referências explícitas e implícitas.

Refiram-se, a título de exemplo, as citações literárias e hiperliterárias em *Uma Viagem à Índia*, as construções materiais e espaciais de escritores em *O Bairro*, assim como as referências à história negra do Holocausto em *Jerusalém*.

Apesar da reescrita que faz de quase tudo, Tavares não é um mero citador, uma caixa de ressonância do que leu. Pelo contrário, escreve para preencher o espaço lacunar que existe entre todos os pensamentos, entre todo o escrito, entre todo o pensado e todo o dito.

Gonçalo M. Tavares reúne todas as vozes para interpor a sua, não na ignorância do que já foi feito, mas na plena consciência do que existe, para então poder criar um outro – seu – território textual. Digamos que Tavares exerce uma espécie de dialéctica socrática do avesso: admite não a ignorância de todas as coisas para conhecer, mas admite a existência de todas as coisas para criar.

É esta, aliás, a marca inovadora da sua poética, que assume a totalidade do que existe para desenhar o seu próprio espaço. E este espaço não é o de um simples seguidor do mestre ou dos mestres, mas sim um espaço próprio que cria a possibilidade de que outros o venham a seguir. Tavares cria os seus precursores, naquilo que Jorge Luís Borges referiu, em relação a Kafka, como capacidade de modificar a nossa concepção do passado e do futuro (BORGES, 1951: 89).

A poética inovadora de Gonçalo M. Tavares é material, um conhecimento concreto do mundo, um lugar físico do saber. A sua poética não deambula sobre as coisas imateriais, no pensamento desenraizado do corpo e do mundo. No livro *A Moral do Vento* (que reúne ensaios sobre os primeiros 16 livros de Gonçalo M. Tavares,) Pedro Eiras refere que todo o pensamento é material. E o pensamento material é um corpo. “O corpo não pode ser o suporte, o servidor do pensamento, deve constituir-lo” (EIRAS, 2006: 22). A frase citada resume, com extrema eficácia, a corporeidade do pensamento de Tavares, sobretudo por também afirmar que apenas vivemos um ‘eu’ enquanto temos um corpo. Mas Gonçalo M. Tavares vai mais longe nesta materialização do pensamento num corpo.

O corpo não se vê e não se lê apenas a si próprio. Não é apenas o corpo sujeito, individual, intransmissível. Não é apenas o corpo da *Metamorfose* de Kafka, que exterioriza o ‘*non sense*’ da vida de Gregor Samsa, transformado num autómato do garante da subsistência familiar. Em Tavares, o corpo dialoga com o mundo, dialoga com outros corpos, estabelece com eles relações de poder, de renúncia, de salvação e de condenação. É o corpo individual e colectivo, o ‘insecto’ existencial que persiste no incómodo comum a todos os homens.

É desta natureza o incómodo pesadelo de *Jerusalém*, porque “Gonçalo M. Tavares é um autor incómodo, muito incómodo, não se pode lê-lo bem sem terror” (EIRAS, 2006: 38). E este incómodo é feito essencialmente de vísceras. Existe, como foi acima referido, uma moral e uma ética nas coisas e no corpo, antes de existir uma moral e uma ética como conceito ou valor. É na primazia do corpo que se instaura todo o equilíbrio ou todo o desequilíbrio do percurso das personagens e da sua relação com as coisas do mundo e da moral:

“Em Gonçalo M. Tavares, ... O que há são desequilíbrios; o “eu” que cai do cérebro aos pés. O “eu” parece tornar-se um órgão do corpo, material mas móvel, contido mas em liberdade, próprio mas impróprio... O “eu” não está no meio, nem nas pontas, ele reformula os lugares do corpo num “algures” de que é o centro, o rasto e o destino. (EIRAS, 2006: 70).”

Em Gonçalo M. Tavares, o corpo e a forma como este se relaciona com e lê o mundo insere-se na fenomenologia de Merleau-Ponty, a filosofia que repõe a essência na existência, pois é impossível compreender o Homem e o Mundo de outra forma que não seja a partir da sua facticidade.

Na filosofia de Ponty, o mundo existe antes da reflexão, como presença inalienável. Ponty foi citado por Tavares no movimento inaugural de tudo o que viria depois na sua poética: fê-lo na tese de mestrado que submeteu à Faculdade de Motricidade Humana, “assente na importância do corpo, pelo regresso a ele de uma possibilidade de consciência do Mundo”. Na linha de Merleau Ponty, Tavares refere essa realidade do corpo móbil que conta no mundo visível e que faz parte deste, já que dele nenhuma linha o separa:

“Visível e móvel, o meu corpo pertence ao número das coisas, é uma delas, está preso na textura do mundo e a sua coesão é a de uma coisa. Mas, posto que se vê e move, ele mantém as coisas em círculo à sua volta, elas são um seu anexo ou prolongamento, então incrustadas na sua carne, fazem parte da sua definição plena, e o mundo é feito do mesmo estofa do corpo.”
(PONTY, 2006: 19)

Porque da mesma natureza do mundo, o corpo é assim receptáculo e leitura da realidade, porque a conhece, porque a engloba, porque é feito da mesma matéria. Corpo e Mundo são parte de uma mesma leitura, pelo que o conhecimento do segundo é quase uma natureza própria do primeiro. Uma equação que, em *O Olho e o Espírito*, Merleu-Ponty explica numa relação de interdependência que une o conhecimento do próprio corpo ao conhecimento do mundo. Como refere, o enigma consiste no facto de o corpo ser, ao mesmo tempo, vidente e visível. Ao ver todas as coisas, o corpo também se olha e se reconhece.

“O enigma consiste em que o meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que mira todas as coisas, pode também olhar-se, e reconhecer então naquilo que vê o outro lado do seu poder vidente. Ele vê-se vendo, toca-se tocando, é visível e sensível para si mesmo. É um si não por transparência como o pensamento, que não pensa o que quer que seja sem o assimilar, constituindo-o, transformando-o em pensamento – mas um si por confusão, por narcisismo, inerência daquele que vê em relação àquilo que vê, daquele que toca em relação àquilo que toca, do que sente ao que é sentido – um si portanto que se compreende no meio das coisas, que tem um verso e um reverso, um passado e um futuro...” (PONTY, 2006: 20, 21).

Deste modo se pode verificar que o corpo tem uma relação com o conhecimento que o torna matéria desse mesmo conhecimento. Não é uma ideia, é todo um elemento que se articula com o mundo para uma sua compreensão maior. Nada nele é externo ao mundo, dado que com este estabelece uma interligação inequívoca de vivência e de conhecimento mútuo. Não existem fronteiras entre esse corpo em matéria e o mundo que com ele dialoga em movimentos de questionamento contínuo. Corpo e Mundo compartilham um passado e antecipam um futuro em que a constante será sempre essa dialéctica do todo e das partes em constante diálogo:

“Tudo aquilo que sou do mundo, mesmo por ciência, sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderia dizer nada. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido...” (PONTY, 1994: 3).

Ponty torna clara essa interdependência do vivido por um corpo, por todos os corpos, no processo do conhecimento, recusando a ciência em si mesma sem essa ligação à experiência sensível do sujeito enquanto constituinte do mundo.

Numa alusão à filosofia de Descartes, Merleau- Ponty refere que não basta pensar para ver, uma vez que a visão é um pensamento condicionado, porque nasce em virtude do que acontece no corpo e é, por isso, estimulada a pensar por ele. Ela não escolhe ser ou não ser, nem pensar isto ou aquilo:

“Considero o meu corpo, que é o meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objectos desse mundo... da mesma forma, trato a minha própria história perceptiva como um resultado das minhas relações com o mundo objectivo...” (PONTY, 1994: 107)

No primado do corpo antes do pensamento e como mecanismo que o acciona, Gonçalo M. Tavares concebe o corpo como leitura, questionamento e conhecimento do mundo.

De certa forma, o que Gonçalo M. Tavares faz é testar na literatura as teorias de espaço e de tempo amplamente estudadas por filósofos como Michel Foucault e Gaston Bachelard. Ou seja, há uma fusão de espaço/tempo necessária a que tudo seja compreendido e convocado. Como refere Bachelard: “só vivemos o tempo esquecendo o espaço, só entendemos o espaço suspendendo o curso do tempo, mas a fusão espaço-tempo é uma relação total (...)” (BACHELARD, 1929, 99)¹⁶. Michel Foucault também postula que é difícil catalogar um pensamento num determinado espaço e tempo como que aprisionado e com data fixa para um início e um fim (FOUCAULT: 2005, 105):

¹⁶ Gaston Bachelard (1929) *La valeur inductive de la relativité*. Paris, Vrin.

“Pretendem-se traçar limites? Todo o limite talvez não seja mais do que um corte arbitrário num conjunto indefinidamente móvel. Pretende-se demarcar um período? Mas ter-se-á o direito de estabelecer rupturas simétricas, em dois pontos no tempo, para fazer surgir entre elas um sistema contínuo e unitário? Como se explica então que tal sistema se constitua num dado momento e em seguida se perca e de desfaça? A que princípio único obedeceriam tanto a sua existência como o seu desaparecimento? Se ele contém em si o princípio da sua coerência, donde vem o elemento estranho que pode contestá-lo? Como é que o pensamento se pode esquivar perante o que não seja um pensamento? Que quer dizer, de uma maneira geral, já não poder pensar-se um pensamento? Que quer dizer inaugurar um pensamento novo?”

Em Gonçalo M. Tavares, o pensamento e a linguagem surgem sem limites temporais ou espaciais, exatamente porque o que importa é a construção de um saber que torna atual todas as suas verdades e as verdades passadas que convoca.

Em *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013), Tavares aborda a questão da intemporalidade de um pensamento, de uma frase, de um conhecimento (TAVARES, 2013:36):

“(…) a partir do momento em que se pode ter no mesmo espaço físico, lado a lado, um livro do século x a. C. e um livro escrito em 2005, a partir do momento em que uma pessoa pode, no intervalo de algumas horas, ler passagens de um e de outro livro, isto é, em duas horas poder saltar trinta séculos (e este *saltar* é um *unir*), a partir do momento em que tal sucede a cronologia dos pensamentos torna-se secundária. O que importa, defende Arendt são os efeitos que a leitura de determinadas ideias provoca e não a data em que essas ideias foram escritas ou produzidas.”

A ausência de cronologia é mais um mecanismo de lucidez que tenta secundarizar tudo aquilo que realmente não importa, para que a linguagem e o que ela reproduz e diz tenha o efeito pretendido, sem qualquer contaminação de uma outra leitura afinal desnecessária.

O território sem tempo e espaço desenhado e escrito por Tavares é esse espaço onde se conjugam todas as ideias depuradas de um tempo e de um espaço concreto, porque elas próprias criam o seu espaço e o seu tempo, que serão sempre o espaço e o tempo de quem lê ou de quem escreve. Tavares diz mesmo que “todas as ideias são nossas contemporâneas” (TAVARES,2013: 36).

Se é possível pensar ou voltar a escrever uma ideia séculos depois de ter sido pela primeira vez formulada, se é possível escrevê-la ou pensá-la de uma nova forma, ou apenas convocá-la num outro tempo que não seja o da sua formulação inicial, o espaço e o tempo tornam-se irrelevantes no processo. Ou, como afirma Tavares,

“é este processo de tornar contemporâneo que pode também ser descrito como processo de conhecer. Conhecer é tornar presente, conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo, é puxá-lo para aqui e para hoje”. (TAVARES,2013: 37).

Não é, portanto, estranho que todos os livros de Gonçalo M. Tavares sejam omissos em termos de referência a um tempo e a um espaço concretos. Nos livros negros de *O Reino*, por exemplo, embora na narrativa o nome germânico das personagens nos convoque para um período de pós II Guerra Mundial, não há qualquer alusão ao lugar onde a ação se desenrola ou mesmo ao seu tempo histórico. E não existe referencialidade porque o autor dela prescinde na medida em que a seu objetivo não é fazer relato histórico, mas tão só exercitar num determinado “território textual” uma visão particular da humanidade e da maldade possível num mundo exposto a situações limite.

Luís Mourão, no texto já referido e publicado na revista *Diacrítica*, refere que nestes livros Tavares apresenta “uma espécie de escrita pós-humanista” com “personagens de velhos romances deslocadas para as condições da extrema contemporaneidade”. O exercício volta a centrar-se no plano puro da escrita ou, como refere Mourão, num lugar dentro da autoria, num lugar “onde se pensa sobre forma narrativa uma temática radicalmente diferentes daquelas outras que já pertencem ao território do autor”. Reforça-se deste modo a ideia de que o território de Tavares é textual, prescindindo de qualquer temporalidade ou geografia concreta, precisamente porque tais coordenadas se tornam desnecessárias quando o objetivo de todo o exercício se passa no domínio da palavra e da linguagem e na capacidade destas em criar e recriar universos de reflexão sobre uma determinada temática. Luís Mourão afirma, em suma, que há em Gonçalo M. Tavares uma lucidez que “constrói um território textual”, com as diferenças de linguagem e consequências dessa diferença.

A questão do território textual ou do mapa em que se inscrevem os diversos géneros que Tavares faz refletir na sua obra não são despiciendos. Se dúvidas houvesse que estamos perante a criação de diversos territórios textuais, cada um deles exercitando uma forma de ver o mundo, num exercício de lucidez único, bastaria estarmos atentos à circunstância de muitas das personagens de cada um destes territórios circularem literalmente dentro deles, transitando de livro para livro. Este movimento acontece em *O Reino*, mas também em *O Bairro*, em que os Senhores se cruzam dentro daquele território, criando relações de vizinhança. Embora cada um deles sinta o espaço de forma diferente, todos são habitantes de um mesmo bairro, presos às suas lógicas particulares, ainda que compartilhando um espaço comum e até uma certa forma de ver o mundo diretamente relacionada com o território que ocupam. É desta forma que o Senhor Duchamp surge no livro *O Senhor Calvino* (Tavares: 2005a), ou que os Senhores Borges, Breton, Balzac e Swedenborg vão assistir às conferências de *O Senhor Eliot* (TAVARES: 2010).

A realidade de um território é, deste modo, radicalmente exercitada, pois às personagens é concedido circular por dentro do seu espaço textual – cada um dos *seus* livros – e por fora dele – n’*O Bairro* –, em que é possível o encontro dos que partilham uma mesma realidade. Esta circunstância conduz-nos a uma outra característica de alguns dos livros que Gonçalo M. Tavares, que reside na importância que o espaço e as construções que nele surgem têm naqueles que o textualmente habitam.

Gonçalo M. Tavares cria não só uma geografia própria, mas também uma arquitetura que se revela importante na forma como as personagens actuam e apreendem o mundo. Esta realidade é apurada no conjunto de livros *O Bairro*, ideia sublinhada por Pedro Eiras quando afirma que os livros de Tavares provam que não existe um comportamento humano anterior à arquitetura. (EIRAS:2006; 153): “Comportamo-nos conforme as casas que habitamos, porque o nosso corpo pertence-lhes. Um indiano, um japonês, conseguem sentar-se sobre os calcanhares, nós não: o nosso corpo tem inscritas nele a cadeira e a mesa.”

Corpo, mundo, conhecimento surgem, portanto, inegavelmente associados a um espaço, que determina o humano e é por ele determinado. Os Senhores de *O Bairro* existem num espaço concreto que, à vez, ora molda o seu comportamento e ideias, ora é moldado por eles. Há sempre esta dialética entre a arquitetura e o humano que a habita, constrói ou modifica. E, neste contexto, a casa representa esse universo de possibilidades, até mesmo de uma existência que seria impossível sem um espaço onde habitar. Sublinhe-se-se o exemplo de *O Senhor Walser* a a sua casa construída na Floresta. (TAVARES, 2006: 10, 11):

“A casa não era para Walser apenas um lugar que a humanidade conquistara ali à floresta, ao espaço que as coisas não humanas pareciam ter determinado como seu, era ainda uma paisagem ideal para começar a falar com os outros homens – e como disso ele sentia necessidade. Poderiam, já havia sofás! – sentar-se e falar sobre os assuntos do mundo.”

Ao fazer depender da casa uma interação com a restante humanidade, o *Senhor Walser* instaura a necessidade de um espaço onde tudo aconteça, não um espaço real, com coordenadas geográficas reais, mas apenas a ideia de um espaço conquistado à floresta onde seja possível sentar-se e conversar com os outros homens.

De certa forma, é como se a existência da humanidade fosse impossível sem a arquitetura, como se a humanidade não existisse antes da coisa construída que permitisse essa existência de um território em que tudo acontece.

O território–casa é, portanto, tão importante como o território–texto e os dois são imprescindíveis à existência literária e real. O que Gonçalo M. Tavares acrescenta a esta realidade é a existência de um território escrito e nomeado, como coisa concreta conquistada à floresta do indizível, antes de todas as palavras existirem e permitirem a construção de múltiplas possibilidades da linguagem. Tudo em Tavares é uma questão de território, desde o texto à casa que o texto constrói.

Arquitecto de sentidos, Gonçalo M. Tavares faz com que as suas personagens existam sempre em relação com um território, mesmo que, como já antes referido, este território não possua nem coordenadas nem tempo concretos. É uma espécie de construção móvel sem tempo e espaço, mas que permite a existência de um solo em

que as palavras e as ideias possam existir.

A ideia de lugar, de construção, de casa, de coisa que se constrói apenas ao nomeá-la, é imprescindível ao conhecimento, ao pensamento, e até ao medo. Só por escrever casa, a casa constrói-se e com ela a possibilidade de a habitar em toda a plenitude. O texto será, conseqüentemente, uma máquina de construir o que habitar, na medida em que ao nomear faz nascer aquilo que evoca e a realidade que descreve. É como se todos os textos construíssem cidades e tudo o que nelas existe. Através do texto é, assim, possível fazer existir, tal como refere o Senhor Breton (TAVARES, 2008: 11):

“Todos conhecemos a noite e os dois lados que todas as noites têm: a noite dentro de casa e a noite fora de casa... claro que se poderá sempre dizer que a poesia não se encontra nem num lado nem noutro: a noite tem dois lados e a poesia é a porta de casa no momento em que é aberta e o escuro cobre a erva e o céu. Mas quando alguém tem medo deve correr para casa; e quando alguém sente tédio deve correr para a parte de fora da noite. E a poesia, que parece uma coisa parada, resolve, ao mesmo tempo, o tédio e o medo; o que é bom e dois, sendo uma única, a poesia.”

A casa e a poesia – logo, a construção arquitetada e a construção da linguagem – fundem-se para permitir a existência do medo e, simultaneamente, a sua dissolução. Trata-se de dois *lugares* que se encontram numa mesma arquitetura que permite que o mundo aconteça na sua dualidade. Pode observar-se, uma vez mais, que a linguagem e os espaços que esta cria e em que é criada se fundem numa mesma realidade construída, a partir da qual surge a possibilidade de existir. No caso da construção poesia existe a vantagem de, sendo uma, resolver, ao mesmo tempo, duas humanas condições, como o tédio e o medo, funcionando como uma segunda casa, mais segura, uma construção que afasta os perigos dos dilemas criados pela construção real da casa.

A corroborar esta ideia, note-se que, em *A Poética do Espaço*¹⁷, Bachelard refere que a casa é o nosso canto do mundo, o nosso primeiro universo (BACHELARD: 1976; 203):

“O espaço é tudo, porque o tempo não mais anima a memória. A memória –

¹⁷ Bachelard, G. (1957). *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996

coisa estranha! – não regista a duração concreta... é pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizada em longos estágios (...)

O espaço e casa existem, portanto, como espaço único possível de uma existência presente, passada e futura. O que Gonçalo M. Tavares faz é transformar o espaço (a casa aqui entendida como espaço possível de todas as ações humanas) também num espaço de palavras. As palavras são, em si mesmas, um espaço, como também refere Bachelard, ao afirmar que as palavras são casas com porão e sótão. (TAVARES, 2013: 45 e 46):

“O sentido comum (das palavras) reside no rés-do-chão, sempre pronto para o ‘comércio exterior’, no mesmo nível do outro, desse transeunte que nunca é um sonhador. A linguagem é, de facto, dupla, e a palavra comércio é aqui relevante. Há, sem dúvida, palavras de que necessitamos para um comércio exterior, de sobrevivência, comércio de cidade. A Bachelard agrada a imagem das palavras enquanto casa com vários pisos.”

A definição de espaço adquire, desta forma, um duplo significado, como espaço concreto em que é possível a ação e o pensamento, e como espaço de linguagem, onde as palavras são casas que se habitam de forma diferente e com diferentes objetivos: “subir a escada na casa da palavra é, de degrau em degrau, abstrair. Descer ao porão é sonhar”¹⁸. Ou, dito de outro modo, onde as palavras são, elas próprias, material de construção de uma realidade.

A arquitetura do espaço em Tavares serve como palco, como palavra e como território de linguagem, um recurso que está muitas vezes presente na literatura, embora no autor objeto deste estudo esta ideia surja de forma mais intensa e ampla.

Observe-se o exemplos de Maria Gabriela Llansol que, em *Parasceve*, constrói na história esse texto lugar, ou esse texto que dá lugares para onde ir (LLANSOL, 2001: 99):

“Esta mulher tem um desejo de figura – ter sempre para onde ir, e ir fundamentalmente, sem poder ir toda, porque toda é um mito. Não sendo feita de partes, o que seria um outro modo de admitir o todo, difunde-se, espalha-se, estende-se. Numa palavra, transfere-se. O que o texto lhe dá, indo adiante ou em paralelo, são lugares para onde ir. Define as suas coordenadas, mas é a mulher que os habita.

¹⁸ BACHELARD, *idem*, *ibidem*.

Sempre que se transfere – a mulher –, o texto altera-se e instala conceitos necessários.”

Existe, assim, a construção literária ou a construção de um texto como arquitetura que cria os lugares ou que cria a própria realidade do texto.

Podem ainda ser encontradas outras possibilidades, como as palavras que fazem parte do próprio edifício do texto, sendo possível encontrar em alguns textos da obra *463 Tissanas* (2006), de Ana Hatherly, que as palavras surgem animadas como personagens:

“Era uma vez uma palavra que estava sentada à porta de casa quando passou um rato. Bela palavra diz o rato. Como ia com muita pressa deu-lhe umas dentadas e engoliu-a. Mal a palavra ficou-lhe atravessada na garganta. Então os dentes começaram-lhe a nascer para dentro. (Hatherly: 2006; 24)”

Era uma vez uma cidade habitada por palavras em que cada uma vivia em sua casa com as portas fechadas mas constantemente se visitavam ou então saíam para a rua e passeando cruzavam-se com as outras palavras... (Hatherly: 2006; 25)

Nestes excertos as palavras não apenas criam território textual como participam elas próprias desse território, como também se pode verificar em alguns textos de Gonçalo M. Tavares, onde as palavras e as frases têm também o poder de alterar a história:

“Alguns erros de sintaxe no texto que condenava um homem à morte transformaram esse homem em novo Rei.

Esse novo Rei, que escapara por um triz sintático à pena de morte, decidiu utilizar outros meios para determinar o enforcamento do antigo rei. Evitando escrever uma linha, falou. Porém, explicou-se mal. Os seus próprios homens, obedecendo às suas palavras, enforcaram-no. (TAVARES, 2004: 59).”

Em todos estes exemplos, as palavras não são apenas a matéria que constrói o texto, mas também matéria que o constitui. São elas que determinam a sua realidade, são elas que actuam e, em última análise, que ocupam o território textual que constroem. Tavares expande esta possibilidade, criando um autêntico mapa em que nomeia várias territórios, cada um deles com a língua própria e as suas regras. E, ao

‘viajar’ nos territórios e na arquitetura que ele próprio criou, o autor também se modifica como que contaminado pelo novo lugar.

O Bairro é necessariamente diferente de *O Reino*. Nos dois casos em apreço poderíamos mesmo afirmar que são diametralmente opostos. Os dois mundos arquitectados são uma espécie de medalha com duas faces, uma sombria e outra solar, mais lúdica, muito embora a narrativa caminhe no sentido de provocar, num caso como noutro, várias interrogações, porque, como já referimos, Gonçalo M. Tavares não escreve para que tudo fique na mesma. Há, em todos os seus textos, pelo menos uma tentativa de instaurar a questão, seja ela qual for, seja ela no sentido de incomodar o leitor ou de divertir a si próprio.

Neste capítulo interessa-me, sobretudo, a construção desse território textual que se encontra intimamente ligada ao conceito que o próprio Tavares tem da escrita e da sua matéria-prima, as palavras e a linguagem. Escrever também é criar espaço. São traços que se conjugam em desenhos e palavras para construir algo. Há uma ideia de arquitectura presente em toda a criação de Gonçalo M. Tavares. O próprio, num texto de apresentação de um projeto da Universidade Lusíada, descreve o acto de escrever e desenhar como um “traço que quer entrar no mundo”.

“No meio do desenho e da escrita, o traço. O traço que faz o desenho e faz a escrita e que quando é responsável faz volume: faz no mundo o que prometeu no papel. Eis, a arquitetura no momento do projecto: traço responsável, traço que quer entrar no mundo – ocupar metros quadrados e altura.”¹⁹

Pode claramente verificar-se que Gonçalo M. Tavares estabelece um paralelismo entre o traço que cria texto e o traço que cria a arquitectura, num movimento em que se compara não só o traço, mas também a intenção das duas criações intervirem no mundo: criarem volume, ocuparem espaço. Só que este exercício comparativo não se limita, em Tavares, à escrita enquanto exercício que usa o traço para uma construção. O espaço ocupa, no próprio texto e na própria filosofia indagante do autor, um espaço

¹⁹ *Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*, Universidade Lusíada Editora, 2009 – projeto que levou alunos de arquitectura a recriarem em espaço real as casas habitadas pelos Senhores d’*O Bairro* criado por Tavares.

privilegiado.

Na tese *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*, Gonçalo M. Tavares aborda a possibilidade de “reduzir uma existência humana aos movimentos do corpo, mais propriamente às suas deslocções no espaço” (TAVARES, 2005^b: 167), uma possibilidade que é exercitada em muitos dos seus livros, e muito concretamente nos livros da série *O Bairro*. Cada *Senhor* exerce uma lógica muito própria, a qual é frequentemente relacionada com o espaço que ocupa, com a relação do corpo com a casa, com a rua e com os outros. É como se todas as questões tivessem uma mesma raiz e essa raiz tivesse origem na percepção do espaço e do corpo.

Tavares defende mesmo que o corpo mente menos do que a linguagem: como ponto de partida para o conhecimento, o corpo exerce, de uma certa forma, uma maior sinceridade: (TAVARES, 2005^b: 193):

“Não basta dizer eu sofro com aquilo ou com ele, é necessário ainda que o corpo exprima, na sua sintaxe fisiológica própria, isso mesmo. O corpo não mente? Sim, o corpo mente. Mas nessa técnica ficcional – que é a mentira – o corpo é claramente menos dotado do que a linguagem. Uma das especialidades da frase é mentir. Quase como se fosse um instinto da linguagem. A linguagem mente como os olhos se fecham face a uma luz intensa. O organismo, esse, tem mais dificuldades. Os batimentos do coração, um dos múltiplos índices fisiológicos, dizem mais sobre a ligação-desligação de um cidadão a outro do que todos os contratos verbais trocados entre eles.”

O espaço e o corpo são, para Tavares, mecanismos de verdade, o que não é de estranhar num escritor que tem como preocupação central escrever textos que se aproximem o mais possível da realidade, usar palavras que sejam facilmente apreendidas ou desenháveis. Ou seja, tudo o que ocupa espaço, na realidade ou através do desenho, está menos sujeito a ser contaminado pela mentira.

Um texto que pudesse ser todo desenhado seria um texto pleno de verdade. Um texto que ocupe um espaço concreto no mundo tem uma existência e, logo, uma verdade, quanto mais não seja a decorrente do espaço físico que ocupa ou do espaço que o representa. Desenhar é tornar concreto, escrever pode não ter essa sinceridade do traço que ocupa o espaço, mas pode ter a vontade e o objetivo de se tornar volume, de

se tornar arquitectura-leitura.

Em *Pensar a Casa*, Gonçalo M. Tavares reconhece que as palavras que têm a ver com o espaço são palavras fulcrais no seu percurso literário. (TAVARES, 2001: 29/30)²⁰:

“(…) começou para mim a ser claro que o espaço que eu penso espacialmente é determinante: o Reino e o Bairro (...) o bairro, a própria palavra ‘bairro’, remete para um espaço protegido. Um espaço onde as pessoas se conhecem umas às outras, estão sempre orientadas, sabem onde estão. Em contraponto, a palavra ‘reino’ atrai para outro espaço completamente diferente, um espaço enorme, onde as pessoas não se orientam, estão perdidas e não se conhecem. E quando as pessoas estão perdidas, instala-se o medo. E o medo é quase sempre o prefácio da agressividade e da violência.”

Veja-se, por exemplo, como o senhor Juarroz de *O Bairro* e Mylia, de *Jerusalém* enfrentam a questão de Deus de forma diversa, em consequência da noção que têm do próprio espaço que habitam:

“O Senhor Juarroz pensou num Deus que, em vez de nunca aparecer, aparecesse, pelo contrário, todos os dias, a toda a hora, a tocar à campainha. Depois de muito meditar sobre esta hipótese, o senhor Juarroz decidiu desligar o quadro da electricidade.” (TAVARES, 2004a: 61)

“A igreja continuava à sua frente, silenciosa. Em menos de três horas o dia começaria e a claridade era para Mylia uma ameaça evidente, uma ameaça material. Não encontrara a Igreja aberta porque era de noite, mas agora não cometeria o erro de ser vista por ali, de manhã, ; todos perceberiam que ela estivera á procura de algo nada encontrara.” (TAVARES, 2004b:16)

A forma como Juarroz e Mylia lidam com o espaço que habitam fá-los enfrentar a questão de Deus de formas diversas: no espaço protegido de *O Bairro*, Juarroz resolve a existência de um Deus presente desligando o interruptor da luz; Mylia, no espaço infinito de *O Reino*, está perdida à frente de uma igreja onde ia à procura de Deus, mas encontrou a porta fechada. Primeiro, era noite e estava fechada; depois é quase dia e Mylia encontra um outro problema, pois não quer que a luz da madrugada

²⁰ GUERREIRO, Julian Santos; TAVARES, Gonçalo M.; ROCHA, Paulo Mendes. *Pensar a Casa*; 2011, Casa da Arquitectura

evidencie que a sua procura foi infrutífera.

Deste modo se pode observar, uma vez mais, a importância do espaço na obra de Tavares, mas a sua relevância não se fica pela relação das personagens com o espaço ficcionalmente criado onde se movem. A própria escrita do autor é espacial, no sentido em que tenta que o seu texto seja o mais concreto possível, mesmo estando a lidar com o alfabeto, que é uma convenção absoluta. No entanto, Tavares tem uma crua percepção desta realidade e tenta combater aquele que é um risco sério de qualquer trabalho que tem por matéria-prima uma convenção, uma abstração: (TAVARES, 2011: 37/38):

“Uma das grandes diferenças entre quem escreve e quem constrói, ou quem está ligado à arquitetura, é a diferença entre o abstrato e o concreto. Uma das violências maiores para quem escreve é ter a noção de que lida com o alfabeto, que é uma convenção absoluta. Em linguística, a primeira coisa que costuma dizer-se é que a palavra ‘cão’ não morde. É uma coisa muito óbvia, mas é preciso estar sempre a lembrá-la. Se pudermos os dedos no ‘c’, no ‘a’, e no ‘o’ não corremos qualquer risco de sermos mordidos. Isto para dizer que uma coisa são as letras, outra coisa são as coisas que as letras representam (...). Estaline quando deportava alguém para a Sibéria, no relatório aparecia escrito: ‘foi de viagem’. E isto era verdade. O que é interessante na linguagem é que conseguimos dizer o aposto do que está a acontecer sem mentir. Os deportados da Sibéria iam efetivamente de um ponto A para um ponto B, isto é, iam de viagem. O relatório não mentia, o problema é que faltam ali dados.”

Consciente da artificialidade da linguagem e da escrita e, ao mesmo tempo, consciente da importância do espaço na sua criação literária, Gonçalo M. Tavares assume essa capacidade de se transformar numa espécie de arquitecto da palavra, construindo universos, criando neles uma corporalidade e uma espacialidade muito próprias.

O recurso ao desenho nos seus livros apenas reforça a tentativa de criar lugares, de tornar o mais concreto possível o que é convenção e, por esse meio, obter uma escrita mais verdadeira. Neste momento parece relevante recuperar o título da presente dissertação, *Desenhar Palavras e Escrever Imagens*, para reforçar a singularidade criativa da Tavares, com uma rara lucidez programática, a intenção admitida de ser um

escritor/arquitecto, e não apenas um mero artífice que usa uma qualquer convenção abstrata.

Gonçalo M. Tavares escreveu, aliás, sobre arquitectura no *Opúsculo 14*, da Dafne Editora (2006), num texto intitulado “Arquitectura, Natureza e Amor”. Neste ensaio, Tavares defende que a cultura, na qual se inclui a literatura, é sempre um pouco de natureza à qual retiramos medo. E, sublinha, dar nome às coisas é também uma intenção de ordem e de conquista, tal como o é a construção de qualquer espaço onde a mão humana intervém:

“Depois de colocada a ordem humana por cima do confuso – que ficará em baixo pacientemente à espera do dia do regresso – o toque humano final (a mão humana toca) é o nomear.

Dar nome é um ofício de louco. Depois das quantidades organizadas utiliza-se o alfabeto; dar um nome à organização e à relação de determinados números e das suas ligações é a loucura repetida que pela sua regularidade se torna uma normalidade indispensável à racionalidade humana.

Qualquer cidade tem um nome louco, como o são todos os nomes...”
(TAVARES: 2006: 6)

Construir e nomear é trabalho da mão humana; talvez por isso a loucura de construir cidades ou nomes, ou nomes de cidades em cima do que ficará em baixo, pacientemente à espera do regresso.

Tavares, que humaniza os espaços pelo papel que estes têm na acção dos que neles circulam, também admite que os próprios edifícios, porque nascidos da mão humana, assumem comportamentos igualmente humanos. “Há edifícios que promovem – pela sua forma e pelo seu modo de utilização – um conjunto de actos servis e de sabujice (...) e outros que instalam o instinto do orgulho” (TAVARES, 2006: 8).

Assim, Gonçalo M. Tavares acaba o seu ensaio por defender que o arquitecto deve construir um lugar onde os homens só se curvem por amor:

“O que poderá então fazer o arquitecto? De um modo simples: medir o espaço, tirar o medo ao espaço de modo que a resultante seja o edifício sobre o qual os homens e as mulheres digam, entre si, alto: lá dentro curvo-me apenas por amor. Se tal acontecer eis que o arquitecto não fez apenas arquitectura, fez/construiu um fragmento do discurso amoroso.”
(TAVARES, 2006: 10).

A construção do edifício e do texto surgem, portanto, num mesmo plano, o que em Tavares é perfeitamente natural pelo uso de uma construção textual em que o espaço textual e o construído fazem parte integrante de uma mesma realidade.

O programa ficcional de Tavares não é inocente para um escritor que pretende muito mais do que contar histórias e muito mais do que narrar a História. O que Gonçalo M. Tavares faz é ir mais longe na sua oficina para criar todo um território que, ao tornar-se concreto, desenhável, cumpra melhor aquela que é a função de uma literatura que, acredita, que deve abalar o mundo. Como refere Pedro Eiras, “Em Gonçalo M. Tavares, o corpo responde ao mundo porque nunca se iludiu quanto à sua pertença ao mundo” (EIRAS:2006; 194).

É do mundo que nos escreve Gonçalo M. Tavares, razão para que a lucidez esteja sempre presente, quer no território negro que é *O Reino*, quer no território lúdico que é *O Bairro*. E se os corpos que recria nunca se iludiram com a sua pertença ao mundo, os corpos que lêem não conseguem também ter essa ilusão confortável de terem entrado num território totalmente ficcionado onde podem estar a salvo de qualquer incómodo. A destreza com que Tavares nos desenha parece ter o objectivo certo e claro de nos transportar para o real concreto, mesmo na convenção que é a linguagem e o alfabeto. É para o concreto do espaço e para o concreto de uma arquitectura de um universo que nos impele e fá-lo de forma programática e programada (TAVARES, 2011: 39):

“A arquitetura é o mundo do concreto, a literatura é o mundo do abstrato. O desenho tem a ver com a aproximação ao concreto. Eu gosto de utilizar as palavras que se podem desenhar. Se eu digo a palavra ‘cadeira’ eu posso desenhá-la. Mas se eu digo a palavra ‘efectivamente’ eu não posso desenhá-la. Uma das minhas aproximações à arquitectura tem a ver com isto: tento sempre utilizar as palavras que posso desenhar. Se a linguagem é já em si o mundo do abstracto, se eu ainda utilizo palavras muito abstractas, então é uma dupla abstracção (...) o que eu tento fazer na minha escrita é uma linguagem material.”

Arquitecto de palavras e de universos, Gonçalo M. Tavares tem a completa

percepção da ficcionalidade e da artificialidade da matéria-prima que utiliza enquanto escritor.

O mais interessante, contudo, parece-me, é que fez dessa noção mais um mecanismo de lucidez e revela essa facta no corpo e na realidade dos seus textos, tanto nos ensaios que reflectem sobre a artificialidade da literatura e da linguagem, como já observado, mas também nos textos ficcionais, mesmo que seja no universo lúdico dos Senhores de *O Bairro*. Vejam-se os seguintes exemplos:

“O Chefe gostava de mudança porque não gostava de estar parado... chama-se a isto propriedade comutativa da linguagem. Tal como dois mais três é igual a três mais dois, não gostar de estar parado é igual a gostar de movimento. E mais: gostar de movimento é igual a não gostar de estar parado (...) Não importa o resultado o que importa é o movimento.” (TAVARES, 2005: 20/21)

“Um auxiliar mais letrado tentara, há vários meses, explicar ao chefe que o mapa era apenas uma representação. O Chefe, porém, não entendia. Não dava atenção a preciosismos técnicos. Não quero saber de teorias – dizia. O Chefe tinha na verdade um problema intelectual: não conseguia diferenciar a realidade da representação da realidade.” (TAVARES, 2005: 43)

“Chefe, temos aqui uma série de relatórios que estão parados e uma série de coisas reais que estão a andar! O Chefe tem de pôr mão nisto.... Quando eu saí as coisas caminhavam noutra sentido.... Exactamente, concordou o segundo Auxiliar – as coisas reais estavam paradas e os relatórios é que estavam a andar.” (TAVARES, 2005: 73)

Com ironia, Gonçalo M. Tavares descreve neste excerto a diferença entre representação e realidade. Aliás, convém referir que uma das marcas dos textos de Tavares é refletirem sobre a sua própria natureza, num exercício de metaficção²¹ ao

²¹ “A metaficção surge numa tentativa de superar o peso das tradições regionalistas e realistas na literatura americana. Deste modo, conceberá como objectivo imediato a subversão dos elementos narrativos canónicos - intriga, personagens, acção-, tendo como estratégia final a elaboração de um jogo intelectual com a linguagem e com a memória literária e artística. O termo *metaficção* foi introduzido por William H.Gass, vindo na sequência de outras designações, como *fabulation* ou *surfiction* que pretendiam definir esta nova atitude. Gass explora aquilo que considera ser a ausência de conexão entre a linguagem e a realidade, e a dimensão sensorial da leitura”, in E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1573&Itemid=2, consultado a 05/05/2014.

subverter os elementos narrativos canónicos, e de metaliteratura²², ao refletir sobre o próprio processo de escrita e sobre a artificialidade das palavras.

Ao admitir e ao refletir sobre a sua própria natureza, o texto literário de Gonçalo M. Tavares ascende a um outro nível de lucidez, ou seja, àquele em que o próprio texto olha para si mesmo e tem a plena noção da sua ficcionalidade e também do conforto que esse lugar pode representar (TAVARES: 2004b; 129):

“O Admirável na ficção é o modo como ela resiste ainda melhor que a Verdade.

Ao assumir-se como mentira jamais poderá sofrer uma oposição que não seja desnecessária. Dizer logo no início que se vai mentir é uma das maneiras de conquistar o mundo.”

Mentir para conquistar o mundo, mentir admitindo a mentira para assim resistir melhor que a verdade, eis, mais uma vez, Gonçalo M. Tavares a admitir os caminhos que percorre e a deixar o leitor alerta para o texto que se lhe apresenta. É como se apenas no conhecimento de tudo, inclusive da ficcionalidade, residisse o verdadeiro caminho que torna o texto eficaz na sua mensagem e no papel de provocar reflexão.

Tavares não parece querer que os seus textos se tornem esse lugar confortável que não provocam qualquer abalo em seu redor. Como o próprio refere, “a literatura começa na ameaça à ordem. Um insulto é sempre mais literário do que uma vénia ou um cumprimento.” (TAVARES; 2004a; 141).

A palavra que insulta é, no fundo, a palavra que ameaça a ordem e a ordem, por sua vez, combate a indiferença perante o texto. É preciso, portanto, que as palavras exerçam o seu incómodo e o seu fascínio sobre quem as lê. É preciso que as palavras se tornem desafios constantes, ou que as palavras se tornem encontro (TAVARES, 2004^b: 149):

²² “Este termo tanto pode designar um qualquer texto pertencente a determinado género literário que trata outros textos ou géneros literários, sendo exemplo um romance que tem como temática a poesia, como também as obras de um género literário que se voltam para si mesmas, ou seja, para a essência do género onde elas próprias se inscrevem, adquirindo, assim um carácter *autoreflexivo*, como são exemplo os romances que reflectem sobre o próprio processo de escrita do romance e a sua ficcionalidade. Estão assim contidos neste termo conceitos como os de metadrama, metaficção e metapoesia.” In E-Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia, disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1567&Itemid=2, consultado a 05/05/2014.

“Cada humano tem uma máquina de agir sobre as palavras (...).
Acontece com as palavras o mesmo que acontece com o cruzamento com certas pessoas: há afinidades imediatas, instantâneas.
Como se o rosto – e a expressão do rosto – de certas palavras se ligasse de um modo positivo ao nosso rosto (ou à nossa máquina de agir sobre as palavras).”

É assim a literatura em Gonçalo M. Tavares: uma máquina de agir sobre e com as palavras, e, conseqüentemente, uma máquina de agir sobre quem as lê, seja para criar afinidades, seja para provocar, ou ameaçar a ordem. A única coisa que o autor não admite é que as palavras e tudo o que elas convocam, nomeiam e criam seja algo que não seja capaz de abalar o mundo.

Ao encerrar este capítulo em que se analisaram as questões do texto relacionado com o espaço, com a arquitetura e com a sua própria natureza, pode concluir-se que esse texto/lugar/edifício que Tavares constrói é realmente um mecanismo que intervém no mundo, porque o texto existe no mundo, ocupa um espaço, e não pode, por isso, correr o risco de ficar aprisionado nessa abstração que é um alfabeto.

É preciso que o texto se torne coisa humana. Uma forma eficaz de fazê-lo é precisamente abalar o humano que o lê. E, nesta equação, o texto tem ele próprio que assumir a sua ficcionalidade, a sua fraqueza de ser artifício, a sua nudez de ser palavra pintada. Só depois deste auto-reconhecimento de artificialidade, pode o texto aspirar a ser verdade e, como verdade, influenciar aquilo que de verdadeiro existe em torno da sua existência ficcionada.

Gonçalo M. Tavares afirma que “a prova de que a linguagem não é abstrata está na possibilidade de um livro ser deitado para o saco de lixo da cidade” (2004^b: 164). Nada mais concreto no mundo que esta faculdade de se tornar despojo, ou coisa incómoda que tem de ser deitada para o lixo, ou que arda numa fogueira quando o incómodo é ainda maior.

De todas formas, o livro que abala o mundo sempre fez parte desse mundo e sempre foi encarado como oportunidade ou ameaça em diferentes períodos da história. O importante é que o texto aspire a esta existência incómoda.

Gonçalo M. Tavares faz de todos os seus textos uma *coisa* que existe no mundo

e que nele toma lugar e se torna espaço. Mais do que isso, essa *coisa* capaz de abalar o leitor no sentido de uma tomada de consciência da sua realidade. Neste sentido, a intenção de “fazer território” referida por Luís Mourão é também a intenção de tornar a literatura algo de verídico, de dar existência concreta àquilo que é apenas representação, o que parece ser também o reconhecimento de que a representação pode não apenas funcionar como *retrato* da realidade, mas também como instrumento capaz de alterar a realidade que representa. Um dos textos constantes de *O Senhor Brecht* ilustra bem esta possibilidade:

“A guerra começou ainda os mapas não estavam prontos. Por inadvertência o exército inteiro – com os seus milhares de soldados, os seus canhões e tanques – entrou numa rua sem saída.” (TAVARES, 2004: 35)

A realidade existia, mas a ausência da sua representação motivou o erro, o que, não condenando a realidade, realça a importância da representação. A linguagem e a literatura podem ser assim coisas tão reais quanto o mundo que representam, na medida em que o espaço que constroem pode influenciar o espaço real que convocam. É do mundo, afinal, tudo o que é humano, e tudo o que é natureza, e da dialéctica entre as partes surge o mecanismo capaz de fazer abalar, incomodar, mudar a ordem do leitor.

6. Construir em cima de muitas casas

Embora a intertextualidade não seja tema central desta dissertação, o presente trabalho não ficaria completo sem que fosse abordada a questão da intertextualidade em Gonçalo M. Tavares, dado o peso que esse mecanismo de construção textual tem na obra do autor.

Foi feita anterior referência ao facto de Gonçalo M. Tavares convocar muitos autores para a sua obra, não no sentido tradicional de os citar, mas, e uma vez mais, num exercício de desconstrução, construção e recriação de todo um universo escrito.

Recorde-se, a propósito, a citação anteriormente referida de que a intertextualidade em Tavares é assumida pelo próprio, para daí criar algo de novo. Como explica o autor na tese *Coporeidade Linguagem e Imaginação* (2005b:22), “deturpar é uma forma de pensar, só deturpa ou modifica, só, em suma, altera, quem primeiro olhou para o que existe”.

A consciência de que tudo foi já escrito é uma das marcas da construção literária de Tavares, que reconhece que

“o que importa, em suma, é fazer o novo a partir daquilo que os outros fizeram, fazer algo que tenha uma marca individual, irrepitível: partindo do que os outros fizeram só eu poderia fazer isto que fiz.”

(TAVARES, 2005b: 29).

Não se está, portanto, num mero exercício de cópia, de imitação ou mesmo de citação. Gonçalo M. Tavares faz, na verdade, uma construção nova assente no que foi anteriormente escrito e assumindo claramente o que *existe*. Exemplo deste exercício de construção é o seu livro intitulado *Biblioteca*. A nota que antecede a publicação, que se divide em pequenos textos por ordem alfabética e intitulados com o nome dos autores para os quais cada pequeno texto remete, assume que todo o trabalho que o leitor tem à sua frente teve como ponto de partida a obra dos autores referidos:

“Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (...) estão na origem do texto. Mas cada fragmento segue o seu próprio ritmo.”

(TAVARES; 2004b: 9)

Biblioteca parece aliás ter sido o livro ponto de partida para a construção do projeto – ainda inacabado – de *O Bairro*, em que várias personalidades da literatura, das artes e do pensamento se cruzam com as suas lógicas e a sua vivência de um mesmo espaço.

O Bairro surge em desenho na contracapa dos livros e as casas alojam, por enquanto, *O Senhor Valéry* (2002), *O Senhor Henri* (2003), *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).

No projecto gráfico-literário *O Bairro*, Gonçalo M. Tavares explora os limites da lógica, da imagem, da intertextualidade e do paradoxo, aliando a palavra à imagem, que, como atrás referi, não cumpre a mera função de ilustração. É, segundo o próprio autor, um projeto ainda inacabado, na medida em que ainda vão *habitar O Bairro O Senhor Pessoa, O Senhor Borges, A Senhora Wolf*, entre muitos outros.

Deste modo, a questão da intertextualidade será abordada nesta investigação não de forma tão aprofundada como a obra do autor solicitaria, mas apenas como exemplo da existência de uma lógica de trabalho de escrita, de recriação e de reconstrução textuais.

Da intertextualidade vive o permanente trabalho construtivo do autor, não só em termos de linguagem, mas também em termos de sentido, criando uma lógica própria dentro da sua autoria que oscila entre a simplicidade de pensamentos comuns, que chegam a ser risíveis, a outros que claramente nos transportam para questões filosóficas mais profundas.

Pode começar por referir-se que a ideia de construir todo um *bairro*, com livros cujo título se inicia com *O Senhor...*, nos conduz quase imediatamente para dois livros de dois *Senhores* que compõem o decálogo de Tavares. São estes os casos das obras *O Senhor Keuner*, de Bertold Brecht, e *O Senhor Teste* de Paul Valéry (1985).

A personagem de Tavares *O Senhor Valéry*, pequenino de estatura, obsessivo, solitário, coloca à prova a sua lógica muito particular sobre vários temas: como ultrapassar as desvantagens de ser baixo? Como fugir à água da chuva? Como ter um animal doméstico sem se afeiçoar e evitar assim o desgosto da perda? À primeira vista, a história de Valéry pode parecer até pueril, mas não há que negar a questão filosófica numa personagem que pensa e encontra uma teoria para tudo (TAVARES, 2002: 51):

“Saído de um tribunal onde se ouviram versões contraditórias do mesmo acontecimento, o senhor Valéry disse:

A única hipótese de a verdade sobreviver é multiplicá-la. Se a verdade é uma única, e a mentira pode ser todos os biliões de possibilidades que restam, então, descobrir a verdade será quase impossível: um acaso milagroso; e a mentira, pelo contrário, aparecerá sempre, em todo o lado.”

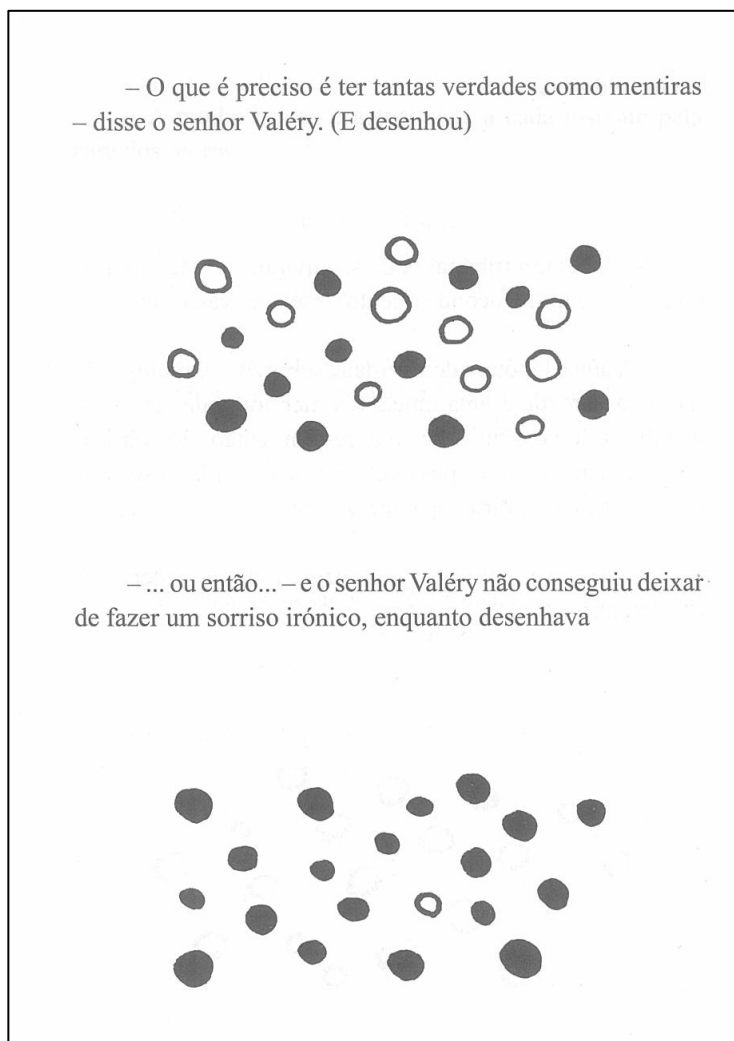


Figura 8: *O Senhor Valéry*, 2002: 52

A lógica do Senhor Valéry, na sua simplicidade, e acompanhada por desenhos, (porque a personagem gosta de desenhar para melhor explicar as suas ideias) acaba por colocar questões que não são assim tão simples. Valéry é, de todos os senhores de *O Bairro*, aquele que provavelmente se aproxima mais das questões da linguagem e do desenho colocadas por Gonçalo M. Tavares. Num certo sentido, poder-se-ia dizer que é uma espécie de alter-ego do autor, assim como o é a personagem criada pelo verdadeiro Paul Valéry, o escritor e pensador francês que dá nome à personagem de Tavares.

Paul Valéry criou *O Senhor Teste* (1985) que, como é apresentado na “Nota Informativa” da obra é um “espécime inventado à revelia da panaceia humana – é destinado à morte: a morrer de precisão.”

No prefácio da referida obra, o próprio Paul Valéry explica assim a criação de *Senhor Teste*:

“Teste foi gerado – num quarto onde Auguste Comte passou os seus primeiros anos – em era de embriaguez da minha vontade e rodeado por estranhos excesso de consciência de si.

Atacará-me a doença grave da precisão. Eu tendia para a mais aguda forma de desejo insensato de compreender e procurar em mim os pontos críticos da faculdade de atenção.

Fazia assim o possível para aumentar um pouco a duração de alguns pensamentos. Tudo aquilo que me era fácil era indiferente e quase inimigo (...)

A literatura causava-me suspeitas, até os trabalhos bem rigorosos da poesia. O acto de escrever pede sempre um certo sacrificio do intelecto.” (VALÉRY:1985: 13).

Mesmo na explicação da criação da personagem é quase impossível não ler neste excerto Tavares e a sua defesa de que a literatura tem que ser coisa incómoda, matéria que deve merecer atenção porque os mecanismos da linguagem e a sua artificialidade assim o exigem.

Gonçalo M. Tavares também combate a facilidade e entender que “Perceber a linguagem, saber manipulá-la, é saber pensar, é resolver certos problemas – e provavelmente criar outros” (TAVARES, 2005: 49).

Se a manipulação é condição da linguagem, e conseqüentemente da literatura, esta não pode ser lida sem a consciência dessa manipulação. O texto não é inocente e o olhar que o conhece também não deve estar contaminado por essa inocência.

A linguagem, como referido, não é plana, exige esforço, exige que se procure e olhe além do signo visível e do seu significado primeiro. Ou como, diria Paul Valéry, “o acto de escrever pede sempre um certo sacrifício do intelecto”.

As personagens criadas por Valéry e por Tavares são, portanto, mecanismos de precisão e de lógica (o livro *O Senhor Valéry* tem, aliás, como subtítulo ‘e a lógica’), mas também personagens que questionam, abalam certezas, ajudam a pensar, personagens que, através da linguagem e da literatura, criam problemas, ajudam a resolvê-los e engendram outros.

Senhor Teste e *O Senhor Valéry* são artífices e presas das suas lógicas muito próprias. O Senhor Valéry, por exemplo, é perfeccionista e só toca nas coisas que estão à sua esquerda com a mão esquerda, e nas coisas que estão à sua direita com a mão direita, e nunca vira as costas às coisas para não se enganar. Além disso, o Senhor Valéry “dormia sempre de pé para não adormecer” (TAVARES, 2002: 29) e acredita que “se todas as coisas fossem cubos não haveria tantas discussões e não existiria a dúvida” (...), e acrescenta, a propósito, que “não é por acaso que eu durmo sempre de pé” (TAVARES, 2002: 31).

O *Senhor Teste*, por sua vez, defende que não se devem confundir as palavras; a determinada altura afirma:

“Temos de sentir que as compomos como queremos, e a toda a combinação possível não corresponde forçosamente outra coisa. Há duzentas palavras que temos de esquecer mas, se as ouvirmos, traduzi-las. A palavra “direito”, por exemplo, devia ser riscada de todo o lado e dos espíritos, para ninguém ser apanhado a dormir”. (VALÉRY, 1985: 88)

Valéry e *Teste* estão de acordo acerca da necessidade de não adormecer, ou pelo menos de não serem apanhados a dormir, seja porque o mundo não é todo em

quadrados e não evita, por isso, a discussão, seja porque as palavras podem ser esquecidas, mas quando ouvidas têm de ter tradução.

A atenção e o conhecimento face às coisas do mundo ou que o representam surgem, na lógica muito particular destes *senhores*; no fundo, eles mais não fazem do que repetir a preocupação de quem os criou, quer na necessidade de toda a literatura ser conhecimento, quer porque escrever exige sacrifício intelectual e físico.

Em termos de intertextualidade e de exercício de recriação, o *Senhor Teste*, de Paul Valéry, não é o único Senhor que Tavares resgata do passado literário. Um outro senhor, *O Senhor Brecht* (2004), personagem que tem o nome de Bertolt Brecht, dramaturgo, poeta e encenador Alemão, tem um outro correspondente da autoria deste último: *O Senhor Keuner*.

Em *Histórias do Senhor Keuner* (Campo das Letras, 2007), Bertolt Brecht apresenta vários pequenos textos, escritos entre 1926 e 1956, que podem ter uma só página ou uma só linha e que constituem histórias protagonizadas pelo Senhor Keuner, que é um misto de filósofo, professor e homem de ação, que alia a dialética e o humor para desencadear o pensamento.

Tal como já acontecera com *O Senhor Teste* e com *O Senhor Valéry*, também *O Senhor Brecht* de Tavares tem muitas semelhanças com o *Senhor Keuner* de Brecht, na medida em que os dois contam pequenas histórias, cada uma com um título próprio e cada uma com uma lógica também muito própria:

Hesitação

O homem no meio da escada hesitava há vários dias entre subir e descer. Os anos passavam e o homem continua a hesitar: subo ou desço?
Até que certo dia a escada caiu. (TAVARES, 2004: 60)

Esperar

O senhor K pôs-se à espera de uma coisa um dia, depois uma semana, depois mais um mês. No fim de tudo disse ele: “Um mês podia perfeitamente ter esperado, mas este dia é que não, nem esta semana.”. (BRECHT, 2007: 45)

Da indecisão e da espera surgem as mais inesperadas soluções, apresentando os *senhores* as suas lógicas muito próprias ou os pensamentos particulares de determinadas situações da vida. *O Senhor Brecht* e o *Senhor Keuner* partilham ainda

do humor relativamente a muitos assuntos, até mesmo relativamente à amizade e às pessoas de quem se gosta:

“O Amigo

Era um rapaz passivo. Aceitava tudo o que vinha dos chefes. Porém, como era bajulador, incomodava.

Cortaram-lhe a língua: deixou de elogiar.

Depois cortaram-lhe os dedos. Deixou de escrever textos laudatórios.

Foi num desses dias que, com a cabeça a bater numa mesa – em código de morse – ele disse, para os seus chefes:

Mais uma como esta e perdem um amigo.” (TAVARES, 2004: 43)

“Quando o senhor K. Gostava muito de uma pessoa

“O que é que o senhor faz”, perguntaram ao senhor K “quando gosta muito de uma pessoa?”. Esboço-lhe retrato”, disse o senhor K “e esforço-me por que se assemelhe.” Quem? O Esboço?” “Não”, disse o senhor K, “a pessoa”. (BRECHT, 2007: 26)

Brecht e Keuner fazem, em suma, a apologia de diferentes formas de se relacionar com os outros, mas a ironia e o humor unem um e outro texto, convocando essa intertextualidade, em que existe não só a coincidência de as personagens serem dois *senhores*, um que convoca o outro, mas sobretudo na lucidez que mostra que a ironia é uma forma eficaz de reflexão e de ação na literatura e sobre o mundo.

Como já referi em momentos anteriores da presente dissertação, todos os *senhores* de *O Bairro* têm nomes de escritores ou de pensadores e acabam também por refletir algumas das particularidades destes, seja ao nível da biografia, seja ao nível das respectivas criações literárias ou filosóficas.

O Senhor Henri, que é uma referência explícita a Henri Michaux, escritor, poeta e pintor belga de expressão francesa, partilha com este o facto de os seus pensamentos serem influenciados pelo consumo de produtos que alteram o estado da consciência. Dados biográficos amplamente conhecidos revelam que Henri Michaux pintou vários dos seus quadros e escreveu alguns dos seus livros sob a influência de drogas que consumia, nomeadamente a mesalina, haxixe e LSD 25.

O Senhor Henri criado por Gonçalo M. Tavares é um bebedor de absinto e muitos dos seus pensamentos são influenciados por essa prática. A própria personagem afirma que “é verdade que se um homem misturar absinto com a

realidade fica com uma realidade melhor (...) mas também é certo que se um homem misturar absinto com a realidade fica com um absinto pior”. (TAVARES, 2003: 65).

O dado biográfico que une o *Senhor Henri* de Tavares a Henri Michaux não é a única forma de intertextualidade que orienta esta recriação de Tavares. Em *Ideogramas na China* (1999), fascinado pelo Oriente e pela escrita chinesa, Henri Michaux compõe uma narrativa em que desenha caracteres chineses e se refere a essa “língua feita para a caligrafia” e que tanto se assemelha à pintura. Aqui, além de coincidir, como se verificará adiante com referências sobre a China feitas pelo *Senhor Henri*, conflui também a visão do texto como *figuras pintadas* ou imagens, tantas vezes defendida por Tavares. Henri Michaux faz mesmo a comparação entre a escrita chinesa e a pintura nestes termos:

“Certa pintura chinesa de paisagem pede velocidade, só pode executar-se com o mesmo relaxamento da pata do tigre quando salta. (Para isso é preciso ter estado contido, concentrado, porém sem tensão)
Do mesmo modo, o calígrafo deve primeiro recolher-se, carregar-se de energia pra dela se descarregar de uma só vez. (...)
A mão deve estar vazia a fim de não pôr obstáculos ao influxo que lhe é comunicado. Deve estar pronta para o mais pequeno impulso, assim como para o mais violento. (...) (MICHAUX, 1999: 29)

O excerto transcrito prova que a intertextualidade em Tavares é mais do que mera citação ou recriação. O autor partilha com aqueles que cita mais do que um mero exercício de reescrita, partilha também muitas das concepções sobre a literatura e a linguagem.

O fascínio de Michaux por caracteres chineses, exactamente porque é necessário a mão imitar os gestos da pintura (e estes os gestos do que se pinta, “o mesmo relaxamento da pata do tigre quando salta”), aproxima a escrita do desenho e o desenho da realidade. Eis, de forma tão simples, o postulado de Tavares de que toda a palavra deve ser passível de ser desenhada para assim fugir à convenção que é a escrita.

A personagem *Senhor Henri* criada por Tavares também se mostra fascinada pela aproximação da língua chinesa à realidade. O *Senhor Henri*, acompanhado de

mais um copo de absinto, declara que “em chinês existe uma única palavra para eclipse e para comer. O eclipse é uma coisa escura que come um astro. (...) é uma bela imagem” (TAVARES, 2003: 31). Inspirado pelo estado alterado pelo absinto e pela clareza que este oferece, surge, mais uma vez, o elogio das palavras simples e que ligam facilmente a realidade do eclipse e a de comer: uma bela imagem ou uma bela palavra, mas sobretudo uma palavra eficaz.

No desenho da contracapa do conjunto de livros *O Bairro*, o Senhor Walser é aquele que vive mais distante dos outros, tanto que a sua casa é representada por uma seta que indica as proximidades do bairro, mas onde não se vislumbra a casa, e tudo isto porque a história do Senhor Walser é a de um homem que está a construir uma casa na floresta.

O Senhor Walser é uma referência hiperliterária ao escritor suíço Robert Walser e são precisamente algumas características biográficas aquelas que o *Senhor Walser* partilha com Robert Walser. O Senhor Walser constrói um espaço em que possa falar com os outros homens, mas escolhe a floresta, a vários quilómetros do bairro. E, quando alguns visitantes surgem, o Senhor Walser acaba embrulhado num cobertor, encostado a uma das paredes.

Na nota biográfica inserida no livro de Robert Walser, *Gata Borradeira; Branca de Neve; A Bela Adormecida* (2000), Jean Jacques Pollet descreve o carácter anti-social do autor que, no momento em que se vislumbrou o sucesso dos seus livros, se refugiou e passou a ter uma vida de reclusão: “Após várias depressões e uma breve tentativa de reinserção na vida social, o seu equilíbrio mental fica definitivamente abalado. Em 1933 entra para a clínica psiquiátrica onde passará o resto da vida.” (2000, p. 9)

O próprio Robert Walser admite estar aterrorizado perante a ideia de conseguir alguma coisa na vida, e Jean-Jacques Pollet refere que os heróis do seus livros partilham deste terror, não por timidez ou ressentimento, mas em virtude de uma espécie de epicurismo: “querem simplesmente sair da noite e reencontrar o prazer *naif* de existir”, talvez como o *Senhor Walser* e o seu prazer de conquistar a casa à floresta, longe do *Bairro*.

Apenas na coleção de livros *O Bairro* poderia continuar com o estudo da intertextualidade (ou hipertextualidade) de muitas das criações de Gonçalo M. Tavares; não sendo este, contudo, o objecto deste estudo, gostaria de terminar este capítulo com uma outra referência que me parece incontornável neste âmbito, não só porque convoca um dos nomes maiores da literatura portuguesa, mas também porque é, em si mesmo, um dos maiores trabalhos de reconstrução intertextual de Gonçalo M. Tavares.

Em *Uma Viagem à Índia*, (2010^a) o autor recria a viagem iniciática do Ocidente e apropria-se da estrutura d’*Os Lusíadas* para desconstruir o cânone literário maior da literatura portuguesa, transformando-o num trajecto de melancolia e tédio contemporâneos.

Ao movimento geográfico de uma viagem no tempo e no espaço, Gonçalo M. Tavares contrapõe um outro percurso, este mais intimista, mas que não deixa também de ser global, na medida em que hoje todos os movimentos individuais são também uma busca coletiva de um sentido individual num país já sem bússolas nem mapas.

Bloom, a personagem da narrativa contemporânea, é apenas um homem que Gonçalo M. Tavares modela como um anti-herói, é um viajante e parte como partem todos os viajantes, na tentativa de cumprir um percurso entre dois pontos geográficos definidos. Mas Bloom inicia a viagem mais para se descobrir do que para descobrir ou ser descoberto, sendo esta a síntese da viagem contemporânea, quando já não existem territórios a desbravar que não sejam o imenso ‘território’ individual.

A viagem, com duplo sentido e dualidade de objetivos, nem é inovadora. Já outros a fizeram num jogo de intertextualidade que se conjuga para o desacerto do mundo. Recorde-se James Joyce e o seu *Ulisses* que adapta a *Odisseia* de Homero, recriando-na na viagem em Leopold Bloom, um agente de publicidade que é na aparência um homem comum, um bom pai de família, mas que se afunda num turbilhão de pensamentos e sentimentos que o afastam da essência de um herói e perigosamente o aproximam de uma humanidade não isenta de ignorância, de

tentações e de todos os elementos que constroem a contemporaneidade que se faz mais num movimento de destruição do que de salvação.

Não é por acaso que Bloom, o herói e anti-herói de *Uma Viagem à Índia*, é também uma referência hiperliterária a um dos grandes mestres do pensamento literário do século XX, referindo-me a Harold Bloom, que, entre outros, escreveu *O Cânone Ocidental* (1994). Neste jogo reside a essência deste objecto ficcional de Gonçalo M. Tavares, que se cumpre na apropriação do maior dos exemplos do cânone literário português para nos falar do mundo e da nossa realidade. Da história e do vazio, do nosso percurso como povo e país, numa reflexão contemporânea do caos ao tédio, da ilusão à realidade.

Tavares retoma a temática e a estrutura do poema épico para sublinhar a impossibilidade de o Oriente de sonho funcionar como resposta a questões que nos interpelam por dentro, mostrando-nos a desmistificação de nós próprios, como povo, como identidade histórica. Na reescrita de *Os Lusíadas*, o anti-herói Bloom não poderia cumprir outro movimento que não o de um certa solidão estéril e contraditória. É deste porto subjetivo que parte num movimento antagónico de procurar a sabedoria e o esquecimento.

A história deste anti-herói é simples: o pai matara a mulher que Bloom amava e Bloom matara o próprio pai: “Precisava, pois, de esquecer duas vezes. A qualidade do esquecimento necessária é enorme quando se quer esquecer a morte de duas pessoas que se ama e ainda o próprio crime.” (TAVARES, 2010^a: 192).

Mas, mesmo transformando a grande epopeia numa simples viagem contemporânea de um homem perdido nos seus objetivos, Tavares cumpre a estrutura de *Os Lusíadas*, e ao longo de dez cânticos e de cerca de quinhentas páginas, tudo desconstrói para demonstrar que a contemporaneidade não rima com heróis ou barões assinalados. Aproxima-se muito mais do tédio. E, se alguém parte da ocidental praia lusitana ou de outro qualquer outro ponto do mundo, está condenado a encontrar-se apenas consigo próprio, ao espelho, naquilo que tem de mais visceral. É esta a existência actual que plasma nesta recriação de *Os Lusíadas*, porque “homens que antes agiam ao nível do mar/ agem agora acima ou abaixo do nível dos olhos”

(TAVARES, 2010^a: 42), ou porque “saltar argumentar, rastejar” são, em síntese, “três formas humanas de responder a um único mundo” (TAVARES, 2010^a: 42).

Bloom, o anti-herói da história de certa forma anti-épica, vai praticar todas as acções acima citadas (“saltar argumentar, rastejar”), primeiro na ilusão de encontrar o contrário de tudo e, depois, na inevitabilidade de ser apenas aquilo que é: um homem. E os percursos humanos assumem a aventura, é verdade, mas também o risco, a ténue linha que separa o sucesso do fracasso. O gesto errático que transporta a falha desde o início dos tempos.

Logo nas primeiras páginas, o livro denuncia a reconstrução literária que se vai iniciar, deixando claro que não falará de um povo, porque *um povo* “é demasiado e muito.” (TAVARES, 2010^a: 44), mas apenas de um homem; esse homem é Bloom, que abre os seus “dois olhos contraditórios (um que queria ver o mundo e outro que queria dormir)” (TAVARES: 2010^a: 44). No entanto, falando de um homem, falará de todos os homens, dessa essência do vazio em que as máquinas anularam a distância e em que a viagem se faz mais por dentro do que por fora, porque domesticámos o mundo, mas vivemos na angústia de não sabermos exactamente que lugar ocupamos no dorso imenso desse falso animal doméstico do qual não conhecemos verdadeiramente a essência.

Ao contrário de Vasco da Gama, Bloom “quer alcançar a Índia e a sabedoria ao mesmo tempo” (TAVARES, 2010^a: 69); parte de Lisboa, no início do século XXI (em 2003, porque a história, apesar de tudo, exige precisão), à procura de sabedoria e de esquecimento, tentando conciliar estas realidades em movimento inverso. E parte sozinho porque é essa a natureza de partir, mas também “porque os deuses actuam como se não existissem, e assim, não existem, de facto, com extrema eficácia.” (TAVARES, 2010^a: 36).

Bloom cumprirá um itinerário e um destino, num mundo em que “o barco e o avião chegam a chão seguro por força da bússola mecânica, que normalmente funciona ao contrário do destino, invenção antiga, que “já vai evidenciando cansaço e até incompetência.” (TAVARES, 2010^a: 38).

Como se pode observar, em toda a reconstrução intertextual ou hipertextual de Gonçalo M. Tavares existe essa preocupação de a literatura ser, antes de mais,

mecanismo de leitura e de reflexão sobre o mundo e sobre a existência. Só assim se torna possível transformar uma epopeia em tédio contemporâneo.

Nesta circunstância poder-se-ia dizer que a intertextualidade em Gonçalo M. Tavares se insere na teoria do pós-modernismo defendida por Linda Hutcheon, em *A Poética do Modernismo* (1991). Entende a autora que o pós-modernismo é “um fenómeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos que desafia”:

“Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irónico com o passado da arte e da sociedade (...) é sempre uma reelaboração crítica. É aí que está o papel predominante da ironia no pós-modernismo.”
(HUTCHEON, 1991: 20)

Mais do que em toda a intertextualidade, é exactamente isto que Gonçalo M. Tavares faz com *Uma Viagem à Índia* ao recriar a epopeia de *Os Lusíadas*, dando-lhe uma roupagem pós-moderna, que lhe retira todo o conteúdo panegírico da grande aventura marítima para a transformar num roteiro de tédio contemporâneo, não isento de ironia, ao reconstruir uma viagem que se transforma, afinal, em fuga.

Pode afirmar-se que Bloom cumpre todos os movimentos de fuga, quer em sentido real, quer em sentido figurado. Mais do que uma viajante, Bloom é um fugitivo: desde logo foge do tédio que o persegue; depois, foge no sentido do esquecimento e só contrapõe o conhecimento a todos estes movimentos evasivos por uma ilusão de rumo, que se percebe que verdadeiramente não domina.

Como refere a própria narrativa de Tavares,

“a humanidade é pois uma coisa que se aperfeiçoou
em actos à distância, daqui para ali, e dali para mais longe.

Em actos de proximidade, pelo contrário,
o progresso tem sido praticamente nulo.

Um homem toca uma mulher com a mesma inabilidade
dos seus antepassados
de há dez séculos.” (TAVARES, 2010^a: 183).

Se em *Os Lusíadas* a viagem se faz ao encontro das descobertas e do conhecimento, em *Uma Viagem à Índia* faz-se mais no sentido do esquecimento, na procura de um certo contacto asséptico com a realidade, único movimento possível quando se contrapõe ao conhecimento o esquecimento, como faz Bloom.

Recorde-se, “Bloom é um homem que,
como todos nós, voa por cima das ninharias.

Desde que o sangue terrestre não prejudique
os modernos sensores do avião em que viajamos,
tudo está bem.” (TAVARES, 2010^a: 229). Este anti-herói nunca se compromete com o mundo; a sua profunda incomunicabilidade é a marca mais vincada da sua personalidade e do percurso que desenha para si mesmo:

“Querendo fugir de sofrimentos
do passado, e pensando encontrar na Índia a crença
e os homens luminosos que na Europa da Ciência não
encontrara, eis que chega a isto: é terça-feira
num continente gigante, e Bloom está numa cova escura
e apertada, curvado sobre si mesmo como um lobo
que tem medo.”(TAVARES, 2010^a: 370).

Se a fuga motivou Bloom para realizar a viagem, é também em fuga que este a termina, sem conhecimento, sem esquecimento, sem crença; a partida da Índia também se opera com essa rapidez que é fuga e, ao mesmo tempo, derrota:

“Bloom dirigiu-se velozmente
para o aeroporto, murmurando: mais um dia aqui
e perco, dos pés à cabeça, toda a minha materialidade.
E Bloom que queria encontrar o Espírito.
(O avião, entretanto, levanta já da pista: adeus, Índia.) (TAVARES, 2010^a:
371).

Ainda assim, e apesar de tudo, as palavras assumem esse lugar primordial de possibilidade de criar mundos e de reconstruir narrativas; regresso, neste momento,

portanto, à questão central desta investigação, a relação inaugural da literatura com a palavra que tanto está presente na criação literária de Tavares. Como o próprio refere,

“(…) a linguagem é uma invenção tão importante
como o fogo – a linguagem – a boa – é praticamente
um “fogo que arde sem se ver”. E certos versos
fazem-nos, ao mesmo tempo, “contentes e descontentes”,
multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe,

pois nada no mundo é claro
a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis.” (TAVARES, 2010^a: 241)

Intertextualidade, construção e desconstrução conduzem-nos, mais uma vez, ao itinerário inicial deste trabalho, das palavras ao texto, do texto ao significado, da leitura do mundo à construção da memória e da identidade.

Foi pelas palavras que se fez este percurso para se chegar ao fim da viagem e concluir-se que nada é impossível em matéria de construção e de desconstrução de um texto.

Como matéria plástica e criativa, as palavras e a linguagem permitem questionar: “situando-se os órgãos da alegria no mesmo local dos órgãos da tristeza, como conceber que o mesmo espaço seja duas vezes ocupado num único momento?” (TAVARES: 2010: 87).

Matéria da literatura, palavra e linguagem permitem também transformar a Ilha dos Amores de Camões, que concentra os dois elementos que a condição de herói determina (a conquista da terra e a conquista feminina), numa distopia dessa cidade de Paris, onde se recria uma Ilha dos Amores com mulheres compradas para dar prazer ao anti-herói, porque “a única velharia que chegou intacta ao estúpido século XXI é a do amor” (TAVARES: 2010: 378). E Bloom, “que está vivo, sofreu e procurou ainda fazer do sofrimento um sistema para conhecer o mundo e os homens (...) foi à Índia, foi roubado. Merece pois apaixonar-se uma vez ou fornicar cem” (TAVARES: 2010: 380).

Pela palavra se enaltece e se condena, seja em sentido profundo e literal, seja em sentido figurativo e subjectivo, que toda a construção literária integra. É no texto que as palavras ganham todo o seu poder e é no texto que podem, inclusive, subverter o sentido original do texto literário que lhes deu origem.

Gonçalo M. Tavares conduz esta missão ao limite, quer através da intertextualidade e da recriação de textos, quer através do desenho, que funciona como uma segunda linguagem que se interrelaciona com as palavras e tem idêntico peso destas na leitura final do texto. O artifício é por ambas partilhado e as duas actuam nesse território que é uma página em branco. No fundo, tudo conflui para essa possibilidade de desenhar palavras e escrever imagens.

Palavra-ponto-não-final (recomeço em conclusão)

“As palavras (o tempo e os livros que
foram precisos para aqui chegar,
ao sítio do primeiro poema!)
são apenas seres deste mundo,
insubstanciais seres, incapazes também eles de compreender,
falando desamparadamente diante do mundo.
As palavras não chegam,
a palavra *azul* não chega
a palavra *dor* não chega.
Como falamos com tantas palavras?
Com que palavras e sem que palavras?

E, no entanto, é à sua volta
Que se articula, balbuciante,
O enigma do mundo.
Não temos mais nada, e com tão pouco
havemos de amar e de ser amados,
e de nos conformar à vida e à morte,
e ao desespero e à alegria,
havemos de comer e de vestir,
e de saber e de não saber,
e até o silêncio, se é possível o silêncio,
havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo.

Teremos então, enfim, uma casa onde morar
e uma cama onde dormir
e um sono onde coincidiremos
com a nossa vida,
um sono corrente e silencioso,
uma palavra só, em voz, inarticulável,
anterior e exterior
como um limite tendendo para destino nenhum
e para palavra nenhuma”

Manuel António Pina, “Ludwig W. Em 1951”, *Todas as Palavras, Poesia Reunida*, Assírio e Alvim, 2012.

O poema de Manuel António Pina que serve de epígrafe à conclusão deste trabalho é uma síntese perfeita de toda a cartografia da linguagem que se pretendeu ‘desenhar’ nesta dissertação.

Partindo da palavra que erra o mundo, chegamos a este ponto e à conclusão de que todas as coisas do mundo se concretizam através da palavra. Esta conclusão não pode, por isso, representar um ponto final, mas sim um sistema aberto como é toda a linguagem, nomeadamente a linguagem literária, que permite um sem número de construções e de desconstruções num plano infinito de possibilidades.

Gonçalo M. Tavares parece trazer para toda a sua criação literária aquele que ficou conhecido como o sonho de Mallarmé²³ apenas esboçado no livro *Un Coup de Dés* (1897), cuja leitura permite muitas combinações num poema que pretendia romper com a linearidade sintática, através de textos fragmentados e espaciais.

²³ “Segundo Arlindo Machado, em seu texto *O sonho de Mallarmé*, o grande desejo do poeta francês Stéphane Mallarmé era “dar forma a um livro integral, um livro múltiplo que já contivesse potencialmente todos os livros possíveis” (1993). Outras duas definições de Machado para o desejo mallarmiano merecem atenção: *máquina poética* e *gerador de textos*. Máquina porque *mekhané*, grego para “invenção engenhosa”, mas acima de tudo gerador, aquilo que proporciona o surgimento de outras coisas de dentro de si. É o próprio Arlindo Machado quem cita o conceito de “matriz geradora de poemas” sugerido por Lúcia Santaella, ainda que neste caso o gerador referido seja o soneto *Vencido Está de Amor*, de Camões, impresso pela primeira vez em uma forma inédita até então, proporcionando uma leitura não apenas vertical mas também diagonal – e, por conseguinte, a aquisição de múltiplos significados. (...) O máximo que Mallarmé conseguiu fazer foi o poema “Lance de Dados”, de 1897, que apesar de estar aquém da idéia original do poeta, todavia inaugura um novo conceito de poema como forma (pela disposição gráfica e o uso do espaço da página), e não apenas como conteúdo. Para Augusto de Campos, citado por Machado, o *Livre* exigia “a superação do próprio livro como suporte instrumental do poema”. (...) Mais do que um conjunto de letras, o *Livre* seria um *algoritmo combinatório*. Machado cita o videotexto e a holografia como novos suportes de linguagem que seriam mais um passo na direcção desse livro absoluto, com tudo o que essas novas mídias possam ter de base computacional, portanto matemática, acrescentando que mesmo máquinas criadas para gerar textos artificialmente têm valor, pois esses textos podem ser interpretados tanto quanto um texto dito “natural”, ou seja, criado inteiramente por mãos humanas. Cita ainda a máquina de fabricar aforismos do professor português Pedro Barbosa, também conhecida como *motor textual*: um software cuja função é embaralhar aleatoriamente determinadas palavras dentro de uma estrutura frasal, “de modo a proporcionar resultados semânticos de tipo aforístico” (Machado, 1993, p.173). Consultado em Universidade Fernando Pessoa, Repositório Institucional, citando o trabalho de Fábio Fernandes ‘Por uma escrita combinatória em *AlletSator* (2007), Edições Universidade Fernando Pessoa, disponível em bdigital.ufp.pt, consultado a 12/04/2014.

O sonho de Mallarmé, nunca concretizado, seria a publicação do *Le Livre*, uma espécie de livro infinito, integral, múltiplo, que contivesse nele todos os livros possíveis ou que funcionasse como um gerador de textos, no qual as palavras e as frases se pudessem combinar em diversas possibilidades para logo depois se desfazerem em novas combinações possíveis.

Digamos que o sonho de Mallarmé seria uma espécie de concretização do conto de Jorge Luís Borges *O Livro de Areia*:

“Pedi-me que procurasse a primeira folha. Apoiando na capa a mão esquerda, abri-o com o dedo polegar quase encostado a indicador. Foi completamente inútil: entre a capa e a mão iam-se interpondo sempre várias folhas. Era como se nascessem do livro.

-Agora procura o fim.

Também falhei: com uma voz que não era a minha consegui balbuciar:

- isto não pode ser.

Sempre em voz baixa, o vendedor de Bíblias disse:

- Não pode ser mas é. É infinito, nem mais nem menos, o número de páginas deste livro. Nenhuma delas é a primeira, nenhuma delas é a última.

(...)

Comprovei que havia duas mil páginas entre as ilustrações. Fui anotando-as num registo alfabético, que não tardei a encher. Nunca se repetiam. De noite, nos escassos intervalos que a insónia me concedia, eu sonhava com o livro. (...) Pensei no fogo mas temi que a combustão de um livro infinito também fosse infinita e capaz de sufocar com o fumo o planeta.”

(BORGES, 1994: 135, 137, 138)

O sonho do livro infinito pode ser afinal qualquer um, na medida em que a literatura pode convocar para um único livro ou para vários todos os livros já escritos e assim ligar-se a eles. É desta natureza o exercício literário de Gonçalo M. Tavares e a sua profícua intertextualidade com uma infinidade de autores e pensadores, quer quando os evoca de forma direta, quer quando constrói histórias a partir de textos já escritos, ou simplesmente a partir de dados bibliográficos ou biográficos, como acontece com os senhores de *O Bairro*.

Partilham desta natureza muitos dos seus livros (como por exemplo *A Perna Esquerda de Paris Seguindo de Roland Barthes e Robert Musil*), que podem efetivamente ser lidos em qualquer página tornando aleatória a numeração, que mais

não faz do que ser uma abstração matemática num livro que pode ser aberto em qualquer página e começar, a partir daí, a leitura. Trata-se de uma espécie de hipertexto, tal como concebido por Theodor H. Nelson, que consubstancia uma forma não linear de apresentar a informação textual, como é o caso da *internet*, mas outros estudiosos, como Roland Barthes, já postulavam a existência do hipertexto antes da rede global electrónica.²⁴

²⁴ Termo cunhado por Theodor H. Nelson, que o propôs pela primeira vez em 1965, numa comunicação apresentada à Conferência Nacional da Association for Computing Machinery, nos Estados Unidos. O hipertexto é uma forma não linear de apresentar a informação textual, uma espécie de *texto em paralelo*, que se encontra dividido em unidades básicas, entre as quais se estabelecem elos conceptuais. Este tipo de texto electrónico, cuja existência física consiste num código digital armazenado no disco rígido do computador e na sua memória operativa, depende em exclusivo da *ciência* do leitor em manipular os elos conceptuais que se estabelecem entre as unidades de informação ou grupos de unidades que podem distribuir-se e circular por todo o mundo. É o caso da Internet, que utiliza a linguagem HTML (*HyperText Markup Language*) que permite descobrir a informação disseminada, num sistema em que todos podem comunicar com todos, em sincronia. Este sistema global de informação pode incluir não só texto, mas também imagem, animação, vídeo, som, etc., falando-se neste caso de *hipermedia*. A exibição de museus, a apresentação de materiais académicos, os livros electrónicos, os pacotes educativos, etc. são formas de hipermedia. De notar que nem todos os textos que se encontram na *internet* são necessariamente hipertextos, por exemplo, um dos formatos mais usuais para divulgação de documentos formais ou textos originais que exigem um certo nível de protecção de escrita, documentos com a extensão .pdf; também um simples texto digitalizado com um qualquer processador de texto pode ser importado para a Internet sem qualquer marca de hipertextualidade, o que acontece com a publicação online de dissertações, ensaios, textos de opinião, obras completas de diferentes literaturas, etc. (...). No início de *S/Z*, Barthes descreve-nos um tipo de textualidade que anuncia já aquilo a que hoje se chama hipertexto, ou seja, um texto ideal em que “as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes e não uma estrutura de significados; não há um começo: ele é reversível; acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal; os códigos que ele mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, são indecíveis (...); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto inteiramente plural, mas o seu número nunca é fechado, tendo por medida o infinito da linguagem.” (Edições 70, 1980, p.13). O conceito de texto *legível* que Barthes apresenta aqui está muito próximo do conceito electrónico de hipertexto: “o que pode ser lido, mas não escrito”, ou seja, na prática, os impulsos electrónicos armazenados são traduzidos pelo computador em texto *legível* que pode ser exibido ou impresso, não possuindo uma existência material como no caso de um livro impresso. Em *L’arqueologie du savoir* (1969), Michel Foucault segue a mesma filosofia de concepção do texto ideal, em termos de “redes de referência” e elos de ligação conceptual. Um conceito diferente de hipertexto, embora seguindo a ideia de *texto em paralelo*, é-nos dado por Genette em *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982): texto que resulta de uma transformação premeditada de um texto pré-existente, como no caso da *paródia* (v.). A esta modalidade chama Gérard Genette *hipertextualidade*, que é uma das cinco possibilidades de *transtextualidade* (v.), ou seja, de “transcendência textual do texto”. In CEIA, Carlos; *E-Dicionário de Termos Literários*, disponível em http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=246&Itemid=2, consultado em 12/05/2014.

Alguns dos livros de Gonçalo M. Tavares refletem com eficácia esta capacidade de um texto construir redes múltiplas com vários significantes e uma rede de significados que convocam outras leituras. Aliás, todo o edifício literário do autor parece caminhar para essa multiplicação de sentidos através da desconstrução do já escrito e através da intertextualidade permanente para a qual nos convoca. É também neste terreno que Gonçalo M. Tavares exercita essa capacidade da linguagem e das palavras multiplicarem o seu sentido e a sua capacidade de criarem textos infinitos a partir de todos os textos já escritos. Uma espécie de máquina literária em produção contínua e quase que matematicamente infinita, como o sonho de Mallarmé ou como o ficcionado *Livro de Areia* de Borges.

Ao longo desta dissertação ficou claro que Gonçalo M. Tavares incorpora na literatura a exploração dos limites da linguagem e das suas possibilidades. Questionando o valor representativo da convenção que é o alfabeto e as palavras, o autor acaba por reconhecer que as palavras são *coisa* do mundo, que para ele remetem, que o representam e que, em última instância, lhe dão existência nomeada. Gonçalo M. Tavares defende, contudo, a necessidade de um olhar atento às palavras e aos seus artifícios, e sobretudo tenta exercitar uma escrita que seja o mais concreta e assim menos passível de suscitar o erro que toda a convenção representa em relação à realidade que descreve.

Manuel António Pina e Gonçalo M. Tavares coincidem no reconhecimento de que só pela palavra todas as coisas existem:

“E, no entanto, é à sua volta (das palavras)
Que se articula, balbuciante,
O enigma do mundo.
Não temos mais nada, e com tão pouco
Havemos de amar e de ser amados,
e de nos conformar à vida e à morte,
e ao desespero e à alegria,
havemos de comer e de vestir,
e de saber e de não saber,
e até o silêncio, se é possível o silêncio,
havemos de, penosamente, com as nossas palavras construí-lo.”

(PINA, 2012: 232)

“No entanto, a linguagem é uma invenção tão importante como o fogo. A linguagem – a boa – é praticamente um “fogo que arde sem se ver”. E certos versos fazem-nos, ao mesmo tempo, “contentes e descontentes”, multiplicando uma ambiguidade que existe em tudo o que existe pois nada no mundo é claro a não ser ele mesmo, o mundo, para os imbecis. A linguagem não tem ciúmes da realidade. Mas a realidade também não tem ciúmes da linguagem.”

(TAVARES, 2010a: 241)

Se Manuel António Pina reconhece, através do poema, que é em volta das palavras “que se articula, balbuciante, o enigma do mundo”, e que apenas pelas palavras se pode amar, ser amado e nos conformar à vida, à morte, ao desespero e à alegria, Gonçalo M. Tavares, num mesmo movimento, reconhece que a linguagem (as palavras) são uma invenção tão importante como o fogo e cita Camões para afirmar que a boa linguagem é um “fogo que arde sem se ver”. Neste sentido, e dada a importância da linguagem e das palavras (importantes como o fogo), são elas que, apesar de convenções, ou seja apesar de serem *figuras pintadas*, multiplicam uma ambiguidade que existe em tudo o que há, “pois nada no mundo é claro a não ser ele mesmo, o mundo” e isso é apenas “para os imbecis”.

Gonçalo M. Tavares, que em muitos dos seus textos nos chama a atenção para a artificialidade e convenção que é a representação verbal, acaba, no entanto, por concluir que mundo e linguagem partilham da mesma ambiguidade e que “se a linguagem não tem ciúmes da realidade”, “a realidade também não tem ciúmes da linguagem”.

Ou, como diria Manuel António Pina, é à volta das palavras “que havemos de comer e de vestir, e de saber e de não saber, e até o silêncio, se é possível o silêncio, havemos de penosamente, com as nossas palavras construí-lo.”

O que Gonçalo M. Tavares defende é esse ascender da palavra, e com ela da literatura, a um plano mais elevado. A palavra que é *figura pintada* (cf. *Fedro*, citado anteriormente) é também coisa do mundo, matéria da humanidade.

É através das palavras que todas as coisas do mundo existem, porque a todas as coisas do mundo fazemos corresponder uma palavra. Cabe ao escritor fazer com que essa palavra não adormeça no seu significado, mas que impulse uma força maior, telúrica, tempestuosa.

Recorde-se neste momento a frase de Herberto Helder anteriormente citada nesta dissertação: “Nunca digas o meu nome se esse nome não for o do medo. Ou se rapidamente o lume se não repartir nas formas lavradas como chamas à tua volta” (1987: 8). A palavra que incendeia, que incomoda, será sempre o caminho que se percorre “como se a cada momento nos amputassem as pernas.” (TAVARES; 2004c:184).

É o movimento de constante procura da palavra certa, da palavra que não se acomoda, que consiste no trabalho do escritor, que não é trabalho menor se atendermos a que toda a realidade está já nomeada. Não estar nomeado é ser desconhecido (TAVARES, 2008: 23):

“A vida inteira encontra-se assim coberta por palavras. Apenas com 26 letras se dá nome a todas as coisas do mundo e se explicam os inteiros movimentos de todas as coisas do mundo. O que se conseguiria então se o alfabeto tivesse 27 letras? Há que considere, aliás, que o brutal desconhecimento de Deus se deve precisamente à ausência desta última letra do alfabeto.”

Se todas as coisas do mundo se dizem pelas palavras e se até Deus se desconhece pela inexistência de 27ª letra, nenhuma palavra pode ser dita em vão sem que algo estremeça nas suas fundações, sem que, no fundo, o pensamento se torne uma acção capaz de fazer criar a inquietação de conhecer.

Se realidade e palavras ocupam diferentes espaços e valores, a verdade é que os signos são capazes de mover coisas do mundo, como refere Herberto Helder (1987: 33): “As montanhas deslocam-se pela energia das palavras, aparecem pessoas, animais, corolas, sítios negros, e os astros crispados, pela energia das palavras, cria-se o silêncio”.

Coincidem neste momento as palavras de Gonçalo M. Tavares, Manuel António Pina e Herberto Helder: “a vida inteira coberta por palavras”, as palavras com que se articula “o enigma do mundo” e com que se constrói o próprio silêncio, e a energia das palavras que faz aparecer “pessoas, animais, corolas, sítios negros e astros crispados” e que faz também criar o silêncio. Nada existe, portanto, sem que seja nomeado, nem mesmo a morte, nem mesmo o silêncio.

As palavras podem até ser essas *figuras pintadas* de Platão, em *Fedro*, podem até assemelhar-se a seres vivos, mas quando interpeladas permanecem mudas. A escrita é semelhante ao desenho, partilhando com este os traços e os pontos, a mudez do que é esboço e convenção. No entanto, a convenção e o esboço saem da mesma humana mão que vive e constrói o mundo.

Não é inocente o facto de Manuel António Pina intitular o seu poema com o nome de Ludwig Wittgenstein e a data da sua morte. O filósofo da linguagem defende, em *Tratado Lógico-Filosófico*, e com a sua teoria pictórica do significado, que uma proposição é capaz de representar uma coisa real. Uma proposição seria, assim, uma representação figurativa de factos, como uma maquete é uma representação figurativa de um edifício: “A proposição é uma imagem da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos” (WITTGENSTEIN, 2008: 53). Está assim estabelecida a ligação entre representação e realidade, mesmo que esta possa aparentemente ser estranha quando se fala de um código convencional. Wittgenstein explica que não é bem assim:

“À primeira vista a proposição parece – como quando está inscrita no papel – não ser uma imagem da realidade de que trata. Mas também a notação musical não parece à primeira vista ser uma imagem da música, nem a notação fonética (o alfabeto) uma imagem da nossa fala.

E contudo estas linguagens simbólicas provam ser, mesmo no sentido vulgar, imagens daquilo que representam. (...)

O disco fonográfico, o pensamento musical, a notação musical, as ondas sonoras, todos eles estão uns para os outros naquela relação interna de representação pictorial que é a que existe entre a linguagem e o mundo.

A construção lógica é comum a todos eles.”

(WITTGENSTEIN, 2009, 53, 54)

Através do excerto supra-citado pode observar-se o modo como todas as linguagens simbólicas convergem para um mesmo caminho de representação pictórica da realidade. A criação humana não poderia ocupar outro espaço que não fosse essa mesma lógica que usamos para compreender e ver o mundo e para o representar. O artifício está, assim, quase que decifrado à partida pela lógica interna que transporta e pelo facto de a sua origem ser a mesma. Poderíamos recordar aqui a história que Sócrates conta a Fedro sobre o Deus Toth:

“(…) ouvi uma vez contar que, na região de Naucrátis, no Egipto, houve um velho deus deste país, deus a quem é consagrada a ave que chamam Íbis, e a quem chamavam Toth. Dizem que foi ele quem inventou os números e o cálculo, a geometria e a astronomia, bem como o jogo de damas e dos dados e, finalmente, fica sabendo, os caracteres gráficos (escrita).” (PLATÃO, 1989: 120)

Toda a criação humana, da geometria ao jogo de dados, foi criada (conta a *lenda*) por um mesmo deus para representar tudo o que há no mundo, dos números às letras, das formas geométricas ao jogo de dados. É mesma mão que pensa e joga, que desenha a geometria e que cria os caracteres gráficos. Não é, portanto, de estranhar que Gonçalo M. Tavares una a escrita gráfica ao desenho, convocando-os para um mesmo espaço e fazendo-os coincidir nessa leitura e representação do mesmo mundo.

Da mesma forma, não é estranha a vontade de Gonçalo M. Tavares criar um território textual em que desenho e palavras coexistam. Wittgenstein refere esta necessidade de espaço, de construção que todas as coisas possam habitar:

“Cada coisa está como que num espaço de possíveis estados de coisas. Posso pensar neste espaço como vazio, mas não posso pensar a coisa sem o espaço.

O objeto espacial tem de estar no espaço infinito. (O ponto do espaço é um lugar de argumento).

O ponto no campo de visão não tem que ser vermelho mas tem que ter uma cor: como se tivesse um halo de cor à sua volta. O som tem de ter alguma altura e o objecto do sentido do tacto alguma dureza etc.” (WITTGENSTEIN, 2009:31)

Em Tavares, a teoria de Wittgenstein faz-se presente na medida em que as palavras se apresentam como coisa concreta que ocupa espaço no mundo e que é capaz de criar um território. Aliás, o autor defende que não existiria outra forma de pousar os pensamentos. Escrever e desenhar é assim criar um espaço onde os pensamentos possam existir, em concreto, no mundo:

“Não há solo onde pousem os pensamentos, a não ser que consideres o cérebro uma instituição compacta, de onde as coisas não caem.
Escrever, desenhar: são ocupações evidentes do espaço. Do espaço magro que é uma folha, mas espaço.
Uma ideia não desenhada nem escrita não ocupa espaço, ocupa tempo. O cérebro é um espaço onde diversos fenómenos temporais ocorrem”
(TAVARES, 2009^a: 30)

A concretização da ideia precisa assim de um espaço para ser escrita ou desenhada, só assim ela se fixa e não cai. Escrever para que as ideias não caiam: eis um resumo possível. A escrita e o desenho têm, deste modo, essa função de ‘colar’ as ideias ao mundo, de combater o esquecimento, facto referido no início deste trabalho, numa alusão ao texto *Fedro*, de Platão.

Ou, voltando a citar Wittgenstein, “A essência do sinal proposicional torna-se muito clara, se em vez de composto de sinais escritos, o pensamos composto de objectos espaciais (como mesas, cadeiras, livros) (2009: 41). É quase impossível não ler aqui a defesa de Tavares e das suas palavras *desenháveis*, uma forma de tornar ainda mais concreta a escrita e a sua representação da realidade, fazendo-as construção que ocupa espaço ou para ele remete.

Manuel António Pina também defende que, pelas palavras, “teremos, enfim, uma casa onde morar e uma cama onde dormir”. Ou, como diria Tavares, “é a linguagem que localiza o Homem. (...) A descoberta de um lugar é a consequência, não a causa, da descoberta de um substantivo” (2004b: 106).

Gonçalo M. Tavares constitui-se assim uma espécie de escritor–arquitecto na medida em que pela sua mão todas as palavras se espacializam, criando um território textual, em que testa as diferentes forma de dizer o mundo.

A terminar, talvez seja imprescindível recordar o que Gonçalo M. Tavares escreveu no texto intitulado “Arquitectura, Natureza e Amor”, no sentido de que a cultura, em que se inclui a literatura, é sempre um pouco de natureza à qual se retira o medo. E, neste sentido, dar nome às coisas é também uma intenção de ordem e de conquista, tal como o é a construção de qualquer espaço em que a mão humana intervém:

“Depois de colocada a ordem humana por cima do confuso – que ficará em baixo pacientemente à espera do dia do regresso – o toque humano final (a mão humana toca) é o nomear.

Dar nome é um ofício de louco. Depois das quantidades organizadas utiliza-se o alfabeto; dar um nome à organização e à relação de determinados números e das suas ligações é a loucura repetida que pela sua regularidade se torna uma normalidade indispensável à racionalidade humana.

Qualquer cidade tem um nome louco, como o são todos os nomes (...)”
(TAVARES:, 2006: 6)

Nomear e construir, edifícios ou palavras, é assim um gesto capaz de tirar o medo ao que se não conhece, é um gesto de criar o mundo conhecido. E aqui se poderia citar esse texto inicial e esse livro inaugural de todos os tempos, antecessor da palavra que cria o mundo.

No *Livro do Génesis*, Deus nomeia e cria quase que a um só ritmo. Em muitas situações é dado o primado à palavra que surge antes da coisa criada. Deus cria primeiro o Céu e a Terra, mas depois nomeia tudo o que neste espaço existirá:

“E disse Deus: Faça-se a luz; e foi feita a luz.

E viu Deus que a luz era boa; e dividiu a luz das trevas.

E chamou à luz Dia, e às trevas Noite: e da tarde e da manhã se fez o dia primeiro.

Disse também Deus: faça-se o firmamento no meio das águas, e separe umas águas das outras águas (...)

E chamou Deus ao firmamento Céu: e da tarde e da manhã se fez o dia seguinte. (...)

E chamou Deus ao elemento árido Terra, e ao agregado das águas Mares.

E viu Deus que isto era bom (...).”

No texto primeiro pode verificar-se que nomear e fazer surgem quase que em

simultâneo e que o nome é quase necessário a Deus para que este veja que o que foi criado é bom. Nomear e existir são, assim, desde o primeiro livro, um movimento de concretização. A palavra não só cita o que existe, mas é capaz de o criar, a palavra primeira antes da coisa primeira.

Na frase de Gonçalo M. Tavares que iniciou esta dissertação lê-se que “a literatura e a linguagem nunca teriam existido se a primeira palavra do mundo tivesse acertado”.

Poderia, então, questionar-se o que faz a literatura depois dessa primeira palavra inaugural que cria todas as coisas e os seus nomes. A resposta é só uma e pode ser sustentada no permanente exercício de reconstrução que estudámos na obra de Gonçalo M. Tavares: a literatura e a linguagem recriam infinitamente o mundo, para o questionar, para o representar de maneira diferente, para que a vida, enfim, prossiga pelas palavras. no mesmo ritmo biológico com que todas as coisas vivas se concretizam.

E, em círculo infinito, regressemos a Manuel António Pina porque “é à sua volta (das palavras) que se articula, balbuciante, o enigma do mundo”. Como poderia o enigma do mundo sequer existir se não fôssemos capazes de o nomear e de através dessa nomeação questionar e representar o que existe. A palavra concretiza e ocupa o espaço de coisa do mundo. A palavra é, ainda citando Pina, “uma casa onde morar e uma cama onde dormir e um sono onde coincidiremos com a nossa vida”.

É este, no fundo, o trabalho literário de Gonçalo M. Tavares: um percurso de coincidência com a vida, uma tentativa de domesticar o que vive por fora e por dentro de nós, desenhando, com palavras e imagens, tudo o que nos diz e tudo fazendo coincidir num espaço habitável de um texto.

Escrever é fazer que o mundo prossiga, é fazer com que exista futuro, como se pode ler em *O Senhor Breton*:

“O que está por fazer no mundo não tem matéria tão exacta como as coisas já feitas – os objectos, os alimentos, etc. O trabalho, aquilo que está ainda por fazer – é o futuro, e o futuro só é definido pelos códigos verbais dos profetas. Aquilo que já está feito – uma mesa ou o pão em cima da mesa – constitui o presente.”

(TAVARES, 2008:13)

Os códigos verbais existem em potência permanente, a escrita como garantia de que se avança, a escrita como possibilidade de nomear o futuro, tal como as primeiras palavras de Deus no Génesis nomeiam as coisas que são criadas. Escrever será assim criar as coisas do futuro, enquanto que num mesmo movimento se pode questionar tudo o que existe.

A literatura é, portanto, a máquina que faz mover o mundo, o que existe e o que está por existir. A escrita de Gonçalo M. Tavares pretende não deixar que o mundo descance sobre o já feito, não deixar que as próprias palavras adormeçam e percam o seu sentido inicial e a capacidade de criar novas coisas.

Já aqui abordámos o desconfortável mundo literário de Tavares, seja através do mundo lúdico de *O Bairro*, seja através da profunda inquietude de *O Reino*. E tudo isto se consegue através do trabalho sobre e com a palavra e na tentativa de esta ser a palavra certa, capaz de mover o leitor:

“Senhor Breton, há palavras que trabalham e há outras preguiçosas, que existem simplesmente no seu lugar na frase, e aí ficam, sem deslocações. Parece-me, no entanto, que a preguiça nas palavras – e coloco-lhe esta questão Senhor Breton – que a preguiça não será tanto uma questão de imobilidade da palavra em si – mas sim de algo mais grave: o não fazer mover quem a lê, é essa a palavra indolente. Preguiça no verso é, pois, não fazer trabalhar o leitor.

Há versos cobertos de suor e esforço que só provocam no leitor uma leve compaixão, um oferecer de um lenço azul-claro para secar a cansada testa das palavras.

Se as palavras chegam já fatigadas ao leitor, este só fará delas algo se for muito bonzinho, com coração, leitor de bons sentimentos. Ora parece-me, e talvez concorde com tal afirmação, Senhor Breton, parece-me, dizia... que leitores de bom coração não existem, isto supondo que os humanos são os únicos com destino virado para a literatura. Nunca vi um homem de bom coração a não ser nos versos maus.” (TAVARES, 2008:21)

Feito este percurso, penso poder concluir que, em Gonçalo M. Tavares, não existem palavras indolentes. As palavras existem no texto para ocupar espaço e para

percorrê-lo e existem para abalar o leitor e tudo o que foi já escrito.

Em Tavares, a escrita indolente é nomeada para criticar essas palavras que apenas criam no leitor “uma leve compaixão, um oferecer de lenço azul-claro para secar a cansada testa das palavras”.

No território textual de Tavares nenhuma palavra é escrita em vão, como nenhum bloco é acrescentado à parede de uma casa sem que sustente uma parede ou seja sustentado por outros.

A construção textual de Tavares supõe sempre a criação de algo maior do que a convenção de um alfabeto e de uma linguagem, mais não seja porque “para descrever o aparecimento da Surpresa no mundo não haverá decreto-lei, mas haverá certamente um verso” (TAVARES, 2008: 23). E só o verso e as palavras podem realmente criar determinadas coisas do mundo, talvez porque, como refere Tavares, só o alfabeto tem memória a que chamemos inteligente” (TAVARES, 2004b:123).

Ou ainda, recordando Roland Barthes, “a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que conhece alguma coisa acerca desse saber, que sabe muito sobre os homens”. (BARTHES, 1988: 18/19). E o que a literatura sabe dos homens é “o grande emaranhado de linguagem, que eles manipulam e que os manipula (...) A literatura “põe em cena a linguagem, em vez de simplesmente a utilizar.” (BARTHES, 1988: 18/19).

E, neste contexto, a literatura é também um contínuo mecanismo de conhecimento em que as palavras “já não são ilusoriamente concebidas como instrumentos, mas lançadas como projecções luminosas, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escrita faz do saber uma festa.” (BARTHES, 1988: 21).

Os aspectos acima sumariados estão presentes na produção literária de Gonçalo M. Tavares, que se pretende instituir como projecção de um pensamento, mesmo quando se instala e progride através do já pensado e do anteriormente escrito. Tudo se volta a desenhar ou a escrever, convocado para a actualidade e fazendo entre elas revelarem-se novas ligações.

Se Tavares assim exercita a linguagem como mecanismo de conhecimento, também o faz como arte a que toda a literatura também ascende. Leia-se *O Senhor Eliot* e a sua leitura de um verso de Joseph Brodsky:

“Explicação de um verso de Joseph Brodsky – Uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundação.
Se uma paisagem absolutamente canónica é melhorada pela inundação, tal significa que o cânone era incompleto, o que é paradoxal.
Metade da Perfeição não é metade da perfeição: é metade de um erro”.
(TAVARES, 2010:65)

Da ironia se explica que a criação literária, a obra de arte, portanto, é sempre um processo inacabado até a próxima intervenção. O cânone será o início e não o fim, ou um sucessivo início para novos começos, para novas reconstruções.

Posso concluir que toda a criação de Gonçalo M. Tavares caminha para essa correção do erro, e depois se encaminha ela própria para ser apenas metade da perfeição, metade do erro. Teria, portanto, que ser forçosamente algo que nasce de uma linguagem que permite um infinito de construções e que permite que todos os pensamento continuem a reordenar-se sem limites. Recorramos novamente a *O Senhor Eliot* para clarificar este postulado:

“(…) 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 completamente novo; esse últimos 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.
Inunda a perfeição e terás uma obra de arte.” (TAVARES, 2010: 71 e 72)

Toda a reconstrução em literatura mais não faz do que “deslocar ligeiramente a ordem” para fazer nascer algo de novo. É esta a intertextualidade e a desconstrução constantes em Gonçalo M. Tavares: uma espécie de inundação que faz acordar o nosso próprio conforto perante todos os textos já canonizados. A inundação que faz girar o mundo e que obriga o leitor a deslocar-se do sítio confortável em que está para

olhar para a linguagem e para a sua construção por todos os lados, para encontrar terra firme no meio da inundação e voltar a submergir na frase seguinte. É este o sistema incompleto que faz girar o mundo e o conhecimento.

Gonçalo M. Tavares intervém no mundo através das palavras e das imagens que cria, intervém na floresta como o *Senhor Walser*, conquista território à floresta, construindo um território textual de possibilidades que exercitam o questionamento e que criam novas questões à medida que as perguntas vão obtendo respostas e que estas respostas vão formulando novas perguntas. O sistema de Tavares é infinito nas suas possibilidades, como será sempre infinita toda a literatura, razão também para que o tempo e as coordenadas geográficas sejam inexistentes em toda a criação literária de Tavares.

O que importa não é saber ao certo o ponto onde estamos, o importante é o movimento seja em que sentido for. Porque só o movimento, apenas caminhar, e a construção constantes são capazes de inundar, mudar e melhorar o que é datado e localizado. E mesmo esses, como vimos, podem facilmente ser deslocados para o aqui e o agora, porque só no presente voltam a encontrar validade e saem da categoria de *figuras pintadas* que ganharam ao serem impressas. Se não habitarem constantemente o mundo, as palavras arriscam a nulidade, arriscam o sentido e arriscam as novas ligações que podem ser estabelecidas.

O trabalho do escritor é estar em permanente construção, porque o território textual é esse percorrer infinito que se constrói à medida que se desenvolve. O ponto não será nunca final. O ponto apenas assinala a chegada possível e, a partir daí, assinala uma nova partida. O mapa textual nunca alcança a casa de chegada porque a sua essência é ser sempre casa de partida. É, portanto, uma arquitectura sempre incompleta, sempre em construção e constante melhoramento. A literatura como casa infinita, como infinita conquista à floresta.

Palavras são figuras e figuras remetem para palavras na existência de uma construção infinita e inacabada por natureza. Gonçalo M. Tavares está, deste modo, a desenhar um território que sabe será sempre e apenas o ‘lançar de uma pedra’ para construções futuras. Por isso, não importa à pedra conter referências concretas.

A única referência concreta é o sentido actual e que se actualizará sempre que um leitor descubra novas ligações textuais ou que um escritor desenhe mais uma porta ou mais uma casa de partida.

Importa mais o movimento da pedra do que a sua trajectória exacta no mapa. Importa mais a força que se imprime ao atirar a pedra do que o local onde se fincam os pés para o impulso.

O lugar só existe enquanto é formulado, e a ele reagem o texto e os corpos que nele habitam. E não interessa que lugar é, interessa apenas se o lugar é frio ou quente, mau ou bom, se protege ou mata.

Todos os lugares são a sua circunstância e não a sua geografia. É desta natureza o território textual de Gonçalo M. Tavares. Interessa a construção e não a exactidão do lugar, a data precisa, a hora a que se conquista.

O que de profundamente humano existe na literatura não se compadece com a existência de lugares pré-definidos. O intimamente humano não tem lugar certo, a morte e a vida acontecem independentemente do lugar que ocupam na geografia do mundo. Morre-se da mesma forma e todos os lugares.

É na palavra e no lugar que esta cria o que tudo acontece, ou, como escreveu Manuel António Pina, é à volta das palavras “que se articula, balbuciante, o enigma do mundo”. Afinal, e bem vistas as coisas, não temos mais nada do que as palavras, e com elas “havemos de amar e ser amados, e de nos conformar à vida e à morte, e ao desespero e à alegria” (PINA, 1999: 232).

É este o lugar verdadeiro: não temos nada mais que palavras e com elas construímos e explicamos o mundo. É este, quem sabe, o livro infinito que Mallarmé nunca escreveu. O livro infinito será sempre o conjunto de todas as possibilidades de escrita, de todas as possibilidades de inundação dos diversos cânones, de todos os desenhos e *figuras pintadas* que ainda permanecem por construir.

Chegados ao ponto não final desta conclusão (que não é conclusão), apenas posso declarar que seria impossível concluir sem o risco da inundação que já se anuncia como certa. Ao convocar a linguagem e todas as suas possibilidades no território textual que constrói, Gonçalo M. Tavares convoca também essa

impossibilidade de um fim. Como o próprio refere, falando sobre uma personagem de um livro de Stefan Grabinski,

“havia tirado o bilhete não para um destino, mas precisamente, se possível, para não chegar a um destino, para continuar a avançar: um bilhete não para o espaço, mas um bilhete para o movimento. Alguém que quer ir para dentro do movimento como outros desejam ir para a capital ou para a província”. (TAVARES, 2005^a: 385).

Em constante movimento e tendo como ponto de partida esse bilhete não para um lugar mas para um movimento, todo o território textual de Tavares é um plano infinito que nos impede de chegar a uma conclusão ou mesmo à ilusão de termos abarcado todas as possibilidades que o mesmo encerra. E o facto de me ter detido neste estudo sobre linguagem e sobre o desenho como uma outra linguagem nos livros de Tavares não torna menos impossível estabelecer, neste momento, um ponto final, ou uma casa de chegada. Fica a ilusão que comprámos esse bilhete para um movimento infinito. Vamos, por isso, e ainda, em movimento...

Bibliografia

Activa

“O Bairro”

- TAVARES, Gonçalo M. (2002). *O Senhor Valéry*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2003). *O Senhor Henri*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2004). *O Senhor Brecht*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2004^a). *O Senhor Juarroz*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2005). *O Senhor Kraus*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2005^a). *O Senhor Calvino*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2006). *O Senhor Walser*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2008). *O Senhor Breton*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2009). *O Senhor Swedenborg*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2002). *O Senhor Eliot*, Lisboa, Caminho.

“O Reino”

- TAVARES, Gonçalo M. (2004). *Jerusalém*, Lisboa, Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M. (2003). *Um Homem: Klaus Klump*, Lisboa, Caminho

“Enciclopédia”

- TAVARES, Gonçalo M. (2006^a). *Breves Notas Sobre Ciência*, Lisboa, Relógio D'Água.

“Arquivos”

- TAVARES, Gonçalo M. (2004c). *Biblioteca*, Porto, Campo das Letras.

“Bloom Books”

TAVARES, Gonçalo M. (2004b). *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*, Lisboa, Relógio D'Água.

“Investigações”

TAVARES, Gonçalo M. (2002^a). *Investigações*. Novalis, Lisboa, Difel.

TAVARES, Gonçalo M. (2004d). *Investigações Geométricas*, Porto, Teatro do Campo Alegre.

TAVARES, Gonçalo M. (2011). *Short Movies*, Lisboa, Caminho

TAVARES, Gonçalo M. (2004c). *I*, Lisboa, Relógio de Água

TAVARES, Gonçalo M. (2010^a). *Uma Viagem à Índia*, Caminho

TAVARES, Gonçalo M. (2010b). *Matteo Perdeu o Emprego*, Lisboa, Difel

Passiva (citada)

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*, Lisboa, Edições Texto&Grafia.

BALLESTER, Gonzalo Torrente. (1999). *Sobre a Literatura e a Arte do Romance*, Lisboa, Difel.

BARTHES, Roland. (1985). *Elementos de Semiologia*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland. (1989). *O Grau Zero da Escrita*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland. (1988). *Lição*, Lisboa, Edições 70.

BARTHES, Roland. (1977). *Ensaaios Críticos*, Lisboa, Edições 70.

BACHELARD, Gaston. (1929). *La Valeur Inductive de la Relativité*. Paris, Vrin.

BACHELARD, Gaston. (1957). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BRESSON, Robert. (2000), *Notas Sobre o Cinematógrafo*, Lisboa, Elementos Sudoeste.

BRECHT, Bertold. (2007). *Histórias do Senhor Keuner*. Porto, Campo das Letras.

BORGES, Jorge Luís. (1994). *O Livro de Areia. Livro B*, trad. Aníbal Fernandes. - 4ª ed., Lisboa, Estampa.

CLERC, Jeanne Marie. (2007). “História das Relações Complexas”, in *Concerto das Artes*, organização de Kelly Basílio, Mário Jorge Torres, Paula Morão e Teresa Amado, Porto, Campo das Letras.

COELHO, Eduardo Prado e GUSMÃO, Manuel. (2001). “Se o leitor escreve tu escreves”, in *O leitor escreve para que seja possível*, fotog. Duarte Belo, Lisboa, Assírio & Alvim.

DERRIDA, Jacques. (1999). *Gramatologia*. Lisboa, Perspectiva.

ECO, Umberto. (1995). *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*, Lisboa, Difel.

- EIRAS, Pedro. (2006). *A Moral do Vento*, Lisboa, Caminho.
- FOCAULT, Michel. (2005). *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70.
- GUERREIRO, Julian Santos; TAVARES, Gonçalo; M. ROCHA, Paulo Mendes. (2011). *Pensar a Casa*, Matosinhos Casa da Arquitectura.
- GUIMARÃES, César. (1997). *Imagens da Memória, entre o Visível e o Legível*, Editora UFMG, Belo Horizonte.
- GUSMÃO, Manuel, COELHO, Eduardo Prado. (2001). *O Leitor Escreve para que seja possível*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- HATHERLY, Ana. (2006). *463 Tisanas*. Lisboa, Quimera.
- HERBERTO, Helder. (1987). *Photomaton&Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- HUTCHEON, Linda. (1991). *A Poética do Pós-Modernismo*. Imago.
- LLANSOL, Gabriela. (2001). *Parasceve*. Lisboa, Relógio D'Água.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (2006). *O Olho e o Espírito*. Lisboa, Passagens.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1994). *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Livraria Martins Fontes Editora.
- MICHAUX, Henri. (1999), *Ideogramas da China*. Lisboa, Livros Cotovia.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. The University of Chicago Press.
- PAULO, Sérgio; SOUSA, Guimarães de. (2003). *Literatura & Cinema*, Braga-Coimbra, AngelusNovus.
- PESSOA, Fernando. (2006). *Livro do Desassossego*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- PINA, Manuel António. (2012). *Todas as Palavras*. Assírio e Alvim.
- PLATÃO. (1989). *Fedro*, Tradução Portuguesa Pinharanda Gomes, Lisboa, Guimarães Editores.
- REAL, Miguel. (2012). *O Romance Português Contemporâneo – 1950/2010*, Lisboa Editorial Caminho.

- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. (2002). *Dicionário de Narratologia*, Lisboa, Almedina.
- RIBEIRO, António Pinto. (2011). *Questões permanentes (ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea)*, Lisboa, Livros Cotovia.
- STEINER, George. (2012). *A Poesia do Pensamento*. Lisboa, Relógio D'Água.
- TAVARES, Gonçalo M. (2006). *Opúsculo 14*. Lisboa, DAFNE Editora.
- TAVARES, Gonçalo Manuel Albuquerque. (2005^b). *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*, Faculdade de Motricidade Humana (versão policopiada).
- WALSER, Robert. (2000). *Gata Borracheira; Branca de Neve; Bela Adormecida*. Lisboa, & etc.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2008). *O Livro Azul*. Porto, Casa das Letras.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. (2001). *Tratado Lógico-Filosófico – Investigações Filosóficas*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- WOOD, James. (2010). *A Mecânica da Ficção*, Lisboa, Quetzal Editores.

Lista de ilustrações

Figura 1: O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas, 2009: 11.....	29
Figura 2: <i>O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas</i> 2009: 20.	36
Figura 3: Quatro fotografias de <i>Matteo Perdeu o Emprego</i> 2010b: 127, 91, 7, 59	38
Figura 4: <i>O Senhor Valéry</i> , 2002: 13	54
Figura 5: <i>O Senhor Valéry</i> , 2002:24	55
Figura 6 e 7: <i>O Senhor Valéry</i> , 2002: 33/34	56
Figura 8: <i>O Senhor Valéry</i> , 2002: 13.....	94

Lista de autores e de conceitos citados

alfabeto.....	passim
Ana Hatherly.....	89
Aristóteles.....	16, 17
Arlindo Machado.....	119
arquitectura.....	passim
Augusto de Campos.....	119
Balzac.....	16, 85
Bernardo Soares.....	50
Bertolt Brecht.....	16, 107
Carlos Ceia.....	26, 97, 98
casa.....	passim
César Guimarães.....	37, 38, 41
cinema.....	45, 46, 47, 49
Coleridge.....	18
convenção.....	passim
corpo.....	passim
desenho.....	passim
Eduardo Prado Coelho.....	77
epopeia.....	19, 112, 114
escrita.....	passim
espaço.....	passim
Fernando Pessoa.....	22, 50, 119
filosofia.....	passim
Gaston Bachelard.....	82
George Steiner.....	25
Gérard Genette.....	122
Guimarães Rosa.....	49
Henri Michaux.....	108, 109
Herberto Helder.....	23, 24, 124, 125
ilustração.....	10, 30, 42, 102
imagem.....	passim
imagens.....	passim
intertextualidade.....	passim
Jacques Aumont.....	47
Jacques Derrida.....	51
James Joyce.....	16, 112
Jeanne-Marie Clerc.....	46
jogo.....	passim
Jorge Luís Borges.....	78, 120
Joseph Brodsky.....	133
ligações.....	passim
Linda Hutcheon.....	114
linguagem.....	passim
<i>Livro do Génesis</i>	129

lógica	passim
Lúcia Santaella	119
Ludwig Wittgenstein	65, 126
Luís de Camões	19
Luís Mourão	passim
Mallarmé.....	119, 120, 122, 136
Manuel António Pina	passim
mapa.....	passim
Maria Gabriela Llansol.....	88
matéria	passim
Merleu-Ponty.....	79, 80
Michel Foucault	passim
Michel Marie	47
Miguel Real.....	15, 56, 57, 62
mundo.....	passim
narrativa.....	passim
natureza.....	passim
<i>O Bairro</i>	passim
<i>O Reino</i>	passim
objecto	passim
palavra.....	passim
Paul Valéry.....	103, 104, 105, 107
Pedro Eiras	passim
pensamento.....	passim
personagens.....	passim
Platão	passim
realidade.....	passim
representação.....	passim
Robert Bresson	46
Robert Walser	110
Roland Barthes	passim
Sérgio Paulo	49
signo	passim
Sócrates.....	127
tempo	passim
território.....	passim
território textual	passim
Theodor H. Nelson.....	121
Thomas Mann.....	16
Umberto Eco	16, 18
W. J. T. Mitchell	10