

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS

VANESSA HACK GATTELI

**O BAIRRO: ASPECTOS TEÓRICOS DA NARRATIVA
METAFICCIONAL DE GONÇALO M. TAVARES**

PORTO ALEGRE

2013

VANESSA HACK GATTELI

**O BAIRRO: ASPECTOS TEÓRICOS DA NARRATIVA
METAFICCIONAL DE GONÇALO M. TAVARES**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras – Português e Inglês da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bittencourt

PORTO ALEGRE

2013

Dedico este trabalho à professora Rita Lenira,
pelas discussões, instigações e apontamentos.

Agradecimentos

À minha mãe, por me mostrar desde sempre o valor dos livros e do conhecimento.

À tia Nini, por nunca ter me negado um gibi como regalo.

Ao Dênis, pela infinita paciência e compreensão.

À professora Sandra Sirangelo Maggio e aos colegas do PEAC, por me proporcionarem contato com a docência.

A todos os professores, colegas e amigos que me ensinaram a questionar e problematizar minhas certezas.

Um agradecimento especial à professora Rita Lenira que, ciente das minhas dificuldades de conciliar os horários entre estudo e trabalho, ainda assim me permitiu contato com a pesquisa.

El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico.

(Jorge Luis Borges)

RESUMO

A proposta deste trabalho é localizar e analisar o discurso teórico por trás das narrativas ficcionais do projeto “O Bairro” do escritor Gonçalo M. Tavares. O projeto é composto por uma série de livros que, por sua vez, é baseada em um desenho: o desenho do bairro. Nesse bairro, “vivem” a Sra. Woolf, o Sr. Borges, o Sr. Kraus, o Sr. Walser, o Sr. Eliot, o Sr. Brecht e vários outros. Alguns desses moradores já tiveram livros publicados, outros ainda não. Esse não é um projeto fechado de Gonçalo M. Tavares, pois moradores podem se mudar ou deixar o bairro. Os personagens dessas narrativas guardam traços estilísticos e biográficos de grandes pensadores da cultura mundial, em sua maioria escritores. Para criar suas histórias, Gonçalo M. Tavares lança mão de recursos intertextuais e metaficcionalis. Ao discutir a poesia, a linguagem literária, a crítica e outros tópicos teóricos, o escritor acaba por criar um discurso teórico. Meu objetivo, com este trabalho, é verificar se esse discurso rompe, converge ou acrescenta algo à teoria literária tradicional.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares – O Bairro – Metaficção – Intertextualidade – Teoria Literária

ABSTRACT

The purpose of this paper is to situate and analyze the theoretical discourse behind the fictional narratives of the project "The Neighborhood" by the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares. The project "The Neighborhood" is composed of a series of books based on a drawing: the drawing of the neighborhood. In this neighborhood, live Mrs. Woolf, Mr. Brown, Mr. Kraus, Mr. Walser, Mr. Eliot, Mr. Brecht and several others. Some of these residents have had books published, others have not. This is not a Gonçalo M. Tavares' closed project, because residents can move in or leave the neighborhood. The characters in these stories keep stylistic and biographical traits of great thinkers of world culture, mostly writers. To create his stories, Gonçalo M. Tavares uses intertextual and metafictional resources. While discussing poetry, literary language, criticism and other theoretical topics, Tavares eventually creates a theoretical discourse. My goal with this work is to verify if that speech disrupts, converges, or adds something new to the traditional literary theory.

Keywords: Gonçalo M. Tavares – The Neighborhood – Metafiction – Intertextuality – Literary Theory

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 ESTUDOS PRÉVIOS	12
3 O AUTOR E SUA OBRA.....	15
4 METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E GÊNERO LITERÁRIO	19
5 UMA NOVA POÉTICA?	25
5.1 O que é poesia? O que é literatura?	25
5.2 O que é linguagem poética?	30
5.3 Qual é a função e o papel da literatura?.....	33
5.4 Como se escreve poesia? Como se escreve literatura?	37
5.5 Qual o lugar e o papel da teoria e da crítica?	41
6 LITERATURA E MERCADO – O FIM DA LITERATURA?	46
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS	52

1 INTRODUÇÃO

As perguntas que nortearão o presente TCC são muito mais do que uma mera formalidade acadêmica. Durante o período em que fui bolsista de Iniciação Científica do grupo de pesquisa *Poéticas do Presente: Espaço e Imagem*, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Rita Lenira de Freitas Bitterncourt, trabalhei com o livro *O senhor Walser* (2008), de Gonçalo M. Tavares. É importante fazer constar que o escritor já havia sido estudado por outra bolsista, Natalí Daltoé, que trabalhou com o livro *O senhor Calvino* (2007).¹

Inicialmente, minha pesquisa se deu sob a mesma perspectiva que a Natalí: explorando as questões intertextuais existentes entre as obras do projeto “O Bairro” e seus respectivos intertextos.

Contudo, verifiquei que, além de poder ser lida sem o suporte intertextual, a obra de Tavares passou a me intrigar por outros motivos. Para uma melhor compreensão da obra que eu estava lendo, comecei a ler outros trabalhos do autor. Percebi que, além de uma complexa teia intertextual, está presente um discurso teórico, no texto de Tavares, que seguidamente ironiza a produção ficcional contemporânea, parodia a crítica, expõe o mercado literário ao ridículo, desdenha do papel da literatura e põe em cheque o futuro da mesma.

Às vezes, esse discurso está solto, em fragmentos, no meio de uma narrativa; outras vezes, está diluído na compreensão global de um livro, dependendo de um jogo interpretativo com o leitor. Ou, ainda, em uma visão global do projeto, pode-se pensar “O Bairro” como uma reescrita da história da literatura.

Acredito que, ao lançar mão de tal teia intertextual e complexa, e ao usar a literatura para ironizar a própria literatura, Tavares faz coro ao problema trazido por Blanchot e citado por Enrique Vila-Matas em forma de pergunta e resposta, no romance *Doutor Pasavento* (2009): “Para onde vai a literatura? Rumo a si mesma, que é seu desaparecimento”.

A metodologia deste trabalho foi um tanto acidental. Como mencionado previamente, o *corpus* ficcional já havia sido trabalhado em meu projeto de iniciação científica. Em releituras constantes, fui riscando e rabiscando nas margens dos livros, nos quais se criou uma espécie de paratexto reflexivo. Assim, em um primeiro momento, meu trabalho foi uma série

¹ Natalí Daltoé apresentou dois trabalhos sobre o tema, *Os passeios do senhor Calvino*, apresentado no XXIII Salão de Iniciação Científica da UFRGS e *Gonçalo Tavares e Italo Calvino: trânsitos no bairro*, trabalho de conclusão de curso entregue em 2011.

de anotações que apontavam para direções, de certa forma, convergentes. Tal método, (se é que pode ser chamado assim) é abertamente inspirado no livro *Degas dança desenho* (1938), de Paul Valéry:

Como acontece que um leitor um pouco distraído rabisque nas margens de uma obra e produza, ao sabor do alheamento ou do lápis, pequenos seres ou vagas ramagens, ao lado das massas legíveis, assim farei, segundo o capricho da mente, em torno desses poucos estudos de Edgar Degas. (VALÉRY, 1938:15)

É interessante notar que o arcabouço metodológico tenha, em parte, nascido de um livro de Paul Valéry, posto que o primeiro livro da série de Tavares é justamente *O senhor Valéry e a lógica* (2011).

Essas anotações, mais ou menos convergentes, versavam sobre o fato de as narrativas falarem *de* e *sobre* literatura. Em um segundo momento, decidi agrupar esses fragmentos textuais que minhas anotações destacavam. O resultado foi uma série de fragmentos que formavam nada menos que “as notas de rodapé comentando um texto invisível” (VILA-MATAS, 2000:9), da mesma maneira como se estrutura o romance *Bartebly e Companhia* (2000), do escritor catalão Enrique Vila-Matas.

Tais notas não se tornaram necessariamente notas de rodapé, mas sim, citações diretas. Obviamente, era necessário tornar visível esse *texto invisível*. Primeiramente, separei as citações por afinidades. Qual não foi minha surpresa ao ver que, separadas por tópicos, elas formam uma espécie de poética, compondo praticamente um manual *sui generis* de teoria literária.

Pretendo verificar, então, se essa “poética” ou se esse “manual” rompe (em parte ou no todo) com a teoria literária tradicional; se reafirma o discurso dessa teoria, ou ainda, se acrescenta algo, sem necessariamente romper ou reafirmar a teoria poética tradicional.

O Capítulo 5 trata basicamente disso e está dividido em cinco subseções, as quais são as perguntas a seguir: o que é poesia/o que é literatura? O que é linguagem literária? Qual a função e o papel da literatura? E, por fim, qual o lugar e o papel da teoria e da crítica?

O sexto capítulo trata de literatura, mercado e o fim da literatura, discussões que as narrativas de “O Bairro” também provocam. Os capítulos iniciais introduzem autor, obra e reflexões sobre narrativa, metaficção e intertextualidade.

Os textos teóricos considerados tradicionais escolhidos para confrontar com o *corpus* ficcional são os seguintes: *Teoria da Literatura* (1976), de Vitor Manuel de Aguiar e Silva; *Teoria da Literatura: uma introdução* (1983), de Terry Eagleton e *O demônio da teoria: literatura e senso comum* (1998) de Antoine Compagnon. Cada um desses autores será discutido nos tópicos em que seus pontos de vista se mostrarem pertinentes à discussão.

É preciso mencionar que meu texto invisível era constituído por várias outras obras de Gonçalo M. Tavares. Dadas as dimensões de um TCC, no entanto, o recorte se restringiu a apenas uma das séries de livros do autor, a coleção “O Bairro”.

Entre os livros que ficaram de fora dessa discussão, estão *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2007), *Biblioteca* (2009) e a coleção “Enciclopédia” (2010). O primeiro deles é único volume do projeto “Bloom Books” publicado até o momento. A primeira parte do livro é sem dúvida, uma narrativa. Assim como em “O Bairro”, há referências teóricas. A segunda parte do livro é constituída apenas por *tabelas literárias*, um texto entre linhas e colunas. O conteúdo de cada célula parece ser um aforismo. A grande questão, no entanto, é saber se as duas partes são complementares (já que não localizei edições nas quais as obras tenham sido publicadas independentemente) ou independentes. Talvez sejam as duas coisas.

O livro *Biblioteca* parece ser uma tentativa de expressar a notoriedade de grandes escritores e pensadores, como Ernest Hemingway, Ésquilo e James Joyce. Pensadores teóricos, como Adorno, Harold Bloom e María Zambrano também são visitados. O livro inicia com uma breve nota e informa que o leitor não precisa ler o livro página a página, mas que pode passear pelas por elas da maneira como preferir, podendo, inclusive, fazer longos intervalos de tempo entre a leitura de diferentes fragmentos, remetendo à ideia de uma biblioteca real. Apesar de ter excluído esse livro de meu recorte, acabo, eventualmente, trazendo-o para a discussão.

Os livros pertencentes à coleção “Enciclopédia” – *Breves notas sobre ciência* (2010), *Breves notas sobre as ligações* (2010) e *Breves notas sobre o medo* (2010) – são, como os próprios títulos definem, breves notas, fragmentos que divagam sobre diversos temas, como teoria e método, e poderiam ser analisados sob uma perspectiva teórica também.

Aparentemente, pelo que li no blog oficial do autor, o livro *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002) também teria um viés teórico e metaficcional, mas além de ser inédito no Brasil, o livro está esgotado em Portugal.

Até o momento, foram publicados dez livros do projeto “O Bairro”, o que é um grande número de obras para compor um breve trabalho de conclusão de curso. Primeiramente, os livros são pequenos. Ainda assim, pode-se pensar que, reunidos, eles formam um grande número de páginas a serem lidas e analisadas. Cabe ressaltar que foco em pequenos *fragmentos* de alguns livros, mais especificamente, de *O senhor Brecht* (2005), *O senhor Breton e a entrevista* (2009), *O senhor Eliot e as conferências* (2012), *O senhor Valéry e a lógica* (2011).

Entretanto, deixei “O Bairro” inteiro como objeto de análise porque o espaço criado pelo autor sustenta minha hipótese. Da mesma maneira que o projeto ainda não está pronto, nele, analiso o todo “O Bairro” pela parte, ou seja, me detenho em fragmentos, mas eventualmente considero o projeto na íntegra.

É importante mencionar também que essa hipótese não seria possível sem as reflexões de Antônio Xerxenesky e Gabriela Semensato, orientandos da Prof.^a Rita, que me ajudaram a pensar as obras em questão sob um viés metaficcional. Antônio, por meio de sua dissertação de mestrado *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas* (2012), na qual, como o próprio título já diz, o tema da “literatura rumo a si mesma” também é abordado. E, Gabriela, por meio de diversos trabalhos e encontros da pesquisa, através dos quais pude acompanhar seu estudo de Paul Auster, outro autor que também lança mão de recursos metafissionais em suas narrativas, roteiros e filmes.²

² Entre os trabalhos de Gabriela Semensato que pude acompanhar estão *A Imagem e o Acaso em Invenção da Solidão*, apresentado na II Jornada UFRGS de Estudo Literários e *Os espaços da memória em A Invenção da Solidão*, apresentado XI Fórum FAPA, ambos em 2012.

2 ESTUDOS PRÉVIOS

Quando o escritor Gonçalo M. Tavares começou a ser estudado em nosso grupo de pesquisa, os trabalhos acadêmicos sobre suas narrativas e poemas ainda eram praticamente inexistentes. Atualmente, o quadro é bastante diferente, apesar de grande parte dos estudos se concentrarem em outro projeto do escritor, a tetralogia “O Reino” e em sua epopeia da pós-modernidade, *Uma viagem à Índia* (2010).

A seguir, comentarei alguns dos trabalhos mais relevantes que foram defendidos ou apresentados nas principais universidades lusófonas e brasileiras, que, sob diferentes pressupostos, analisaram obras do projeto “O Bairro”.

Ariadne Leal Wetmann analisa três das obras d’“O Bairro” sob a perspectiva do riso e da comicidade: *O senhor Henri*, *O senhor Valéry* e *O senhor Kraus*. Sua dissertação, cujo título é “Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na série O Bairro, de Gonçalo Tavares”, foi defendida em 2009, na UFRGS.

A partir da Teoria dos Cronotopos, de Mikhail Bakhtin, a tese “Gonçalo M. Tavares e os seus senhores” faz uma profunda análise dos personagens dos livros d’“O Bairro”. A autora, Liani Fernandes de Moraes, também aborda a questão do limiar nas narrativas em questão, mas sob uma perspectiva totalmente diferente deste TCC. A tese foi defendida na USP em 2012, por isso não inclui o livro *O senhor Eliot e as conferências*, publicado no Brasil apenas em 2012.

A dissertação de Fabiano Cardoso, “Pós-modernismo e ironia na coleção: “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares”, foi defendida em 19 de abril de 2013, na Universidade Estadual de Maringá, enquanto este trabalho já estava sendo escrito. É curioso como um trabalho sobre o mesmo assunto, apenas com um recorte diferente, pode levar a leituras tão opostas. Desde o início, descartei o suporte teórico de Linda Hutcheon, preferindo Patricia Waugh e outros autores para discutir metaficção, como comentarei mais adiante no capítulo de número quatro, a respeito de alguns termos teóricos. Também ofereço uma visão diferente acerca do pós-modernismo: não o penso como uma dicotomia em relação ao modernismo. É justamente por meio desses dois pontos que a dissertação aborda o tema. Fabiano Cardoso também classifica os livros como romances, diferentemente do que consta na ficha catalográfica das edições brasileiras (que os classificam como contos) e da maioria dos outros trabalhos. A questão dos gêneros dos textos em questão também será tratada mais adiante.

O artigo de Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da Silva, professora da Universidade dos Açores, intitula-se “Gonçalo M. Tavares: o despojamento da razão como interrogação da impossibilidade” e procura fazer uma leitura da obra *O Senhor Valéry* por meio do diálogo com algumas das obras do escritor Paul Valéry. Dada a importância das ilustrações para a narrativa, a autora também as envolve em sua análise.

O artigo “O bairro, um projeto de crítica expandida”, de Júlia Vasconcelos Studart, doutora em Teoria Literária pela UFSC/Universidade Nova de Lisboa, propõe uma leitura mais filosófica d’“O Bairro”, dando ênfase para as relações existentes entre a obra de Nietzsche e o livro *O senhor Valéry*. Entre todos os trabalhos acadêmicos lidos sobre assunto, acredito que esse seja o que mais apresenta semelhanças com o presente trabalho, por explorar não só a intertextualidade, mas também a interdisciplinaridade. Ao passo que exploro os limiares entre a teoria e a ficção, Studart explora os limiares entre a poesia e a filosofia da obra em questão:

O modo de operação de Gonçalo M. Tavares na construção d’*O bairro* como uma esfera tem pertinência porque insiste num exercício de repetição e, depois, porque faz uso recorrente do fragmento - como recurso *crítico* de elaboração do pensamento numa prosa que pode ser lida entre a fabulação e o ensaio, o poema e a filosofia - para imprimir sobre o corpo-escrito dos homens (moradores de um bairro) uma teoria do espaço íntimo e, ao mesmo tempo, pensá-los como componentes de uma intensidade secreta relacional. (STUDART, 2012)

Uma vez que este trabalho propõe justamente uma leitura que envolve as fronteiras (ou a falta deles) entre ficção, artes e teoria, seria incoerente mencionar apenas as obras acadêmicas desenvolvidas a partir da coleção “O Bairro”. Foram realizadas, também, leituras interdisciplinares, dentre as quais podemos citar pelos menos duas exposições artísticas e uma peça teatral a partir de obras d’“O Bairro”.

Uma das exposições, “Galerista por um dia... Gonçalo M. Tavares”, ficou em exibição durante pouco mais de dois meses, em 2011, na Galeria Salgueiros, em Lisboa. Contou com obras dos artistas Cláudio Garrudo, Helena Gonçalves, Jaime Vasconcelos e Joana Latka. Na exposição, havia obras dos mais variados gêneros, como desenho, fotografia, instalações e composições digitais.³

Outra exposição, “Senhores Projectos no bairro de Gonçalo M. Tavares”, surgiu de um projeto oriundo da necessidade de se criar exercícios diferentes para os alunos do curso de

³ Fotos da exposição disponíveis em:

<http://www.salgadeiras.com/SiteSOL/Exhibition.aspx?InMenuOption=5&InAlternativeMenuOption=5&InWorkIdToStart=0&InExhibitionId=73&InArtistId=0> Acesso em: 05/06/2013

Arquitetura da Universidade Lusíada, sob a supervisão do arquiteto Fernando Hipólito. Mais tarde, esse projeto se tornaria um livro homônimo publicado somente em Portugal, infelizmente, já esgotado. O projeto original consistia na projeção de casas e outros espaços, encarando os “senhores” como clientes, com projetos que atendessem às necessidades e refletissem as características de cada um deles.

As exposições foram objeto de análise de um artigo, “Novas formas de habitar ‘o Bairro’ de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos Galerista por um dia e Senhores Projectos no Bairro de Gonçalo M. Tavares”, de autoria de Joana Ganilho Marques, mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Após algumas pesquisas na internet, pude verificar que a peça de teatro chamada “O Bairro” foi realmente inspirada na coleção homônima de Gonçalo M. Tavares, mais especificamente nas obras *O senhor Valéry*, *O senhor Henri e a enciclopédia* (2012), *O senhor Juarroz* (2007), *O senhor Calvino* e *O homem é tonto ou é mulher*, sendo que essa última, apesar de ser uma obra do escritor português, não pertence a “O Bairro”. A peça foi uma realização do grupo Tear, sob direção de Maria Helena Lopes. Esteve em cartaz em Porto Alegre e em algumas cidades do interior do RS no ano de 2010.

Encontrei algumas referências a outras obras de arte inspiradas em “O Bairro”, mas não obtive informações concretas o suficiente para citá-la aqui.

Optei por não citar três ou quatro trabalhos acadêmicos encontrados em bases de dados que evocam “O Bairro” em suas análises, por desenvolverem perspectivas semelhantes com as dos trabalhos já citados.

3 O AUTOR E SUA OBRA

Apesar de já ter uma obra extensa, Gonçalo M. Tavares é um escritor jovem. Nasceu em Luanda, Angola, em 1970. Mudou-se para Portugal ainda criança, em função da guerra empreendida entre Portugal e Angola. Seus estudos primários e secundários foram realizados na cidade portuguesa de Aveiro. Formou-se em Filosofia. Publicou pela primeira vez em 2001, no entanto, Tavares afirma que escreveu durante 15 anos sem publicar. Tornou-se conhecido depois de ganhar o prêmio literário José Saramago, em 2005, no qual, em seu discurso durante a cerimônia de entrega, o vencedor do Nobel disse as seguintes palavras: “Gonçalo M. Tavares não têm o direito de escrever tão bem com apenas 35 anos. Dá vontade de lhe bater” e “Vaticinei-lhe o prêmio Nobel para daqui a 30 anos, ou mesmo antes, e penso que vou acertar. Só lamento não poder dar-lhe um abraço de felicitações quando isso suceder”.⁴

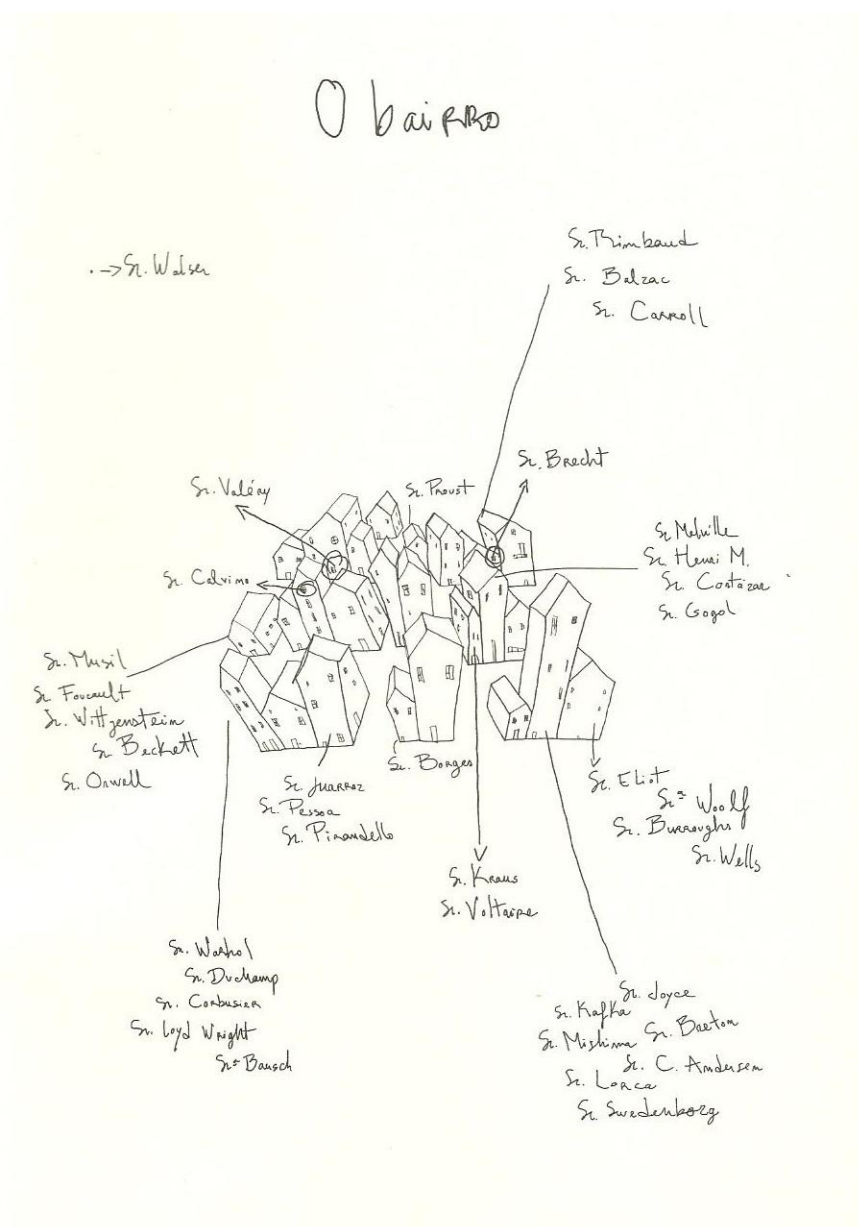
Farei, a seguir, um breve comentário acerca da obra do autor. Os títulos e as datas de publicação se referem às edições portuguesas.

Tavares estreia com o *Livro da dança* publicado em 2001, centrado na dança e mesclando poesia e ensaio. Em 2002, o autor inicia o projeto “O Bairro” com o livro *O Senhor Valéry*. “O Bairro” é um projeto aberto, e o escritor já afirmou que se trata de um trabalho que, provavelmente, perdurará durante toda sua carreira de escritor. Os anos de publicação dos demais títulos são os seguintes: *O Senhor Henri e a enciclopédia* (2003), *O Senhor Brecht e o sucesso* (2004), *O Senhor Juarroz e o pensamento* (2004), *O Senhor Kraus e a política* (2005), *O Senhor Calvino e o passeio* (2005), *O Senhor Walser e a floresta* (2006) *O Senhor Breton e a entrevista* (2008), *O Senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (2009) e *O Senhor Eliot e as conferências* (2010). Haveria ainda um décimo primeiro título, publicado em 2008, *O Senhor Salinger e uma história da infância*, no entanto, ele não configura no catálogo on-line de livrarias portuguesas (nem mesmo com o *status* de “esgotado”), e também não há referência alguma ao volume no blog oficial do autor. Como não foi publicado no Brasil, soube de sua existência por meio de uma edição de *O Senhor Breton e a entrevista*, que, em suas páginas finais, faz referência aos outros volumes já publicados. Não tive como apurar se se trata de uma coincidência, ou se a referência é uma

⁴ Discurso de José Saramago em 2005, durante a atribuição do *Prêmio José Saramago* a Gonçalo M. Tavares.

alusão ao histórico do escritor J. D. Salinger – que foi recluso durante praticamente toda sua carreira.

A já mencionada tetralogia “O Reino” é constituída pelos romances *Um homem: Klaus Klump* (2003), *A máquina de Joseph Walser* (2004), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na Era da técnica* (2008). Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, o autor explica que esse projeto, de certa forma, é uma oposição ao “Bairro”. Enquanto “O Bairro” se trata de um espaço pequeno, acolhedor e lúdico, “O Reino” o espaço do inimigo, de grandes proporções.⁵



O livro *I*, publicado em 2004, é uma espécie de coletânea de poesia, sendo constituído por oito partes distintas entre si. Outros livros avulsos, ou pertencentes a projetos que até agora só têm um único livro, já foram mencionados neste trabalho, como é o caso de *A colher de Samuel Beckett e outros textos*, *Uma viagem à Índia* e *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Além desses, o autor tem ainda outros títulos publicados.

Como é possível perceber, ele chega a publicar mais de um livro

Figura 1. Ilustração presente nas edições brasileiras dos livros d'"O Bairro".

⁵ Entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em 2010, disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>. Acesso em 13/04/2013.

por ano. Além de produzir muito, escreveu durante muito tempo sem publicar, o que lhe permite, supostamente, ter um grande volume de material inédito.

A seguir, tentarei mostrar algumas das características fundamentais do projeto “O Bairro”, a começar pelo desenho apresentado.

Como já foi mencionado anteriormente, o projeto é composto por uma série de livros, baseada nesse desenho: o desenho do bairro. Nesse bairro, vivem a Sr. Proust, o Sr. Borges, o Sr. Calvino, o Sr. Joyce, o Sr. Valéry, dentre outros. Ao todo, são 39 moradores, mas apenas 10 desses moradores já tiveram livros publicados. Novos habitantes podem se mudar para “O Bairro”, logo, o projeto ainda está aberto para possíveis novos moradores. Os personagens dessas narrativas guardam traços estilísticos e biográficos de grandes pensadores da cultura mundial, em sua maioria escritores, mas há espaço para outros artistas, como o senhor Duchamp e o senhor Warhol, por exemplo, ou para filósofos como Wittgenstein e Foucault, que também já fixaram residência ali.

Os exemplares de que disponho para a realização deste trabalho são de edições brasileiras mais recentes, por isso, seus desenhos são bastante atuais, conforme Figura 1.

Tive acesso a somente uma edição mais antiga do livro *O senhor Brecht*, que mostra um bairro bem menor, ainda com poucos escritores:

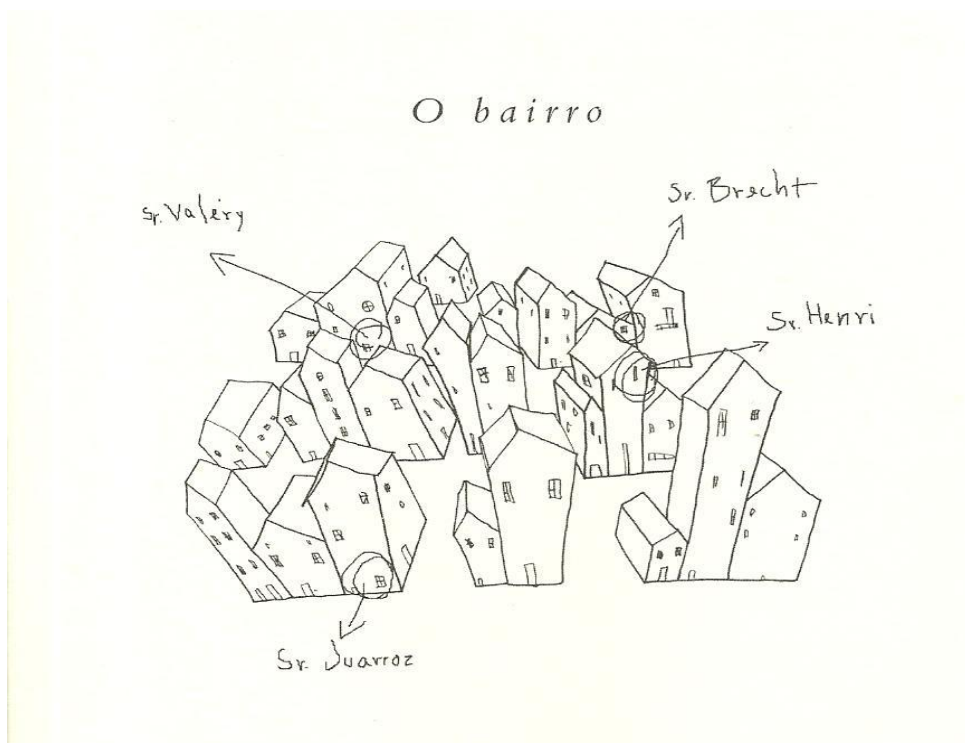


Figura 2. Ilustração presente em edição mais antiga do livro *O senhor Brecht*.

A partir desses desenhos, é possível inferir que o projeto “O Bairro” não está pronto. Além disso, na já mencionada entrevista concedida à Folha de S. Paulo, o próprio autor afirma que este é um projeto aberto: escritores podem se mudar para “O Bairro” e, até mesmo, deixá-lo.

Outros moradores do bairro ainda não têm um livro próprio, mas aparecem em outros livros, interagindo com outros “senhores”. Por exemplo, o senhor Breton – cujo livro já fora publicado –, ouve a senhora Woolf sair de casa, encontra o senhor Duchamp pela rua e comenta suas manias. O senhor Borges aparece no livro *O senhor Eliot e as conferências* como o grafiteador do bairro. Como podemos observar, ainda não foram publicados livros inteiramente dedicados a Woolf, Borges ou Duchamp, mas eles já circulam pelo “Bairro”.

4 METAFICÇÃO, INTERTEXTUALIDADE E GÊNERO LITERÁRIO

A coleção “O Bairro” é metaficcional e intertextual em vários níveis. Por esse motivo, diferentes noções teóricas acerca da metaficção são aplicáveis a seu estudo. Assim, neste capítulo, serão discutidos alguns conceitos, como metaficção e intertextualidade, que justificam essa abordagem teórica de um texto ficcional. Além disso, será discutida também a questão do gênero literário dos livros pertencentes ao projeto “O Bairro”.

Um dos textos considerados fundamentais sobre metaficção é Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* (1988) da teórica canadense Linda Hutcheon. A autora cria o termo *metaficção historiográfica* para definir alguns dos romances do século XX que evidenciam a discrepância entre História (com H maiúsculo) e histórias (com h minúsculo). Essa abordagem, com viés político, é apropriada para um romance como, por exemplo, *História do Cerco de Lisboa* (2003), de José Saramago, em que um revisor textual está trabalhando em um livro histórico e se sente tentado a alterá-lo, recontando, assim, a história. Ainda que seja um texto teórico referencial sobre o assunto, penso que ele não seja o mais apropriado para minha análise, já que “O Bairro” não me parece ter essa intenção de reconstruir a história, ao menos não a História com maiúsculas.

Para definições introdutórias, recorri ao livro *O livro da metaficção* (2010), de Gustavo Bernardo, que traz pontos de vista de vários outros teóricos acerca do assunto. O autor também faz um breve histórico da metaficção, comentando obras como *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes e *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. Além disso, Bernardo também aplica seus conceitos, analisando algumas obras metafissionais contemporâneas, como o documentário cinematográfico *Jogo de cena* (2006), de Eduardo Coutinho, e a minissérie televisiva *Dom Casmurro* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Entre os conceitos de metaficção do autor brasileiro, está o seguinte: “O que é a metaficção? Trata-se de um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma ou contendo a si mesma” (BERNARDO, 2010:9).

Como mencionado anteriormente, Gonçalo M. Tavares já afirmou que os livros que compoem “O Bairro” constituiriam, na verdade, um único grande livro. Considerando “O Bairro” como um livro, percebo que há constantes autorreferências entre suas “partes”, como entre os livros *O senhor Eliot e as conferências* e *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Uma das conferências do senhor Eliot, cujo título é “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, inicia da seguinte maneira: “Não se trata aqui de um

assunto agradável. Este verso traz certamente notícias más” (TAVARES, 2012:35). Por sua vez, o senhor Swedenborg dá o seu ponto de vista a respeito da conferência:

Depois dos agradecimentos, o senhor Eliot começou a sua conferência intitulada: *Explicação de um verso de Sylvia Plath – Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões*

Não se trata aqui de um assunto... – começou o senhor Eliot. O senhor Swedenborg ainda escutou metade do título da conferência, mas de imediato a sua cabeça retomou o ponto exato onde tinha ficado nas suas investigações geométricas; (TAVARES, 2011:12, grifo do autor)

Como se pode observar, existe uma interação entre os habitantes e seus textos e, conseqüentemente, uma sobreposição das narrativas. Como bem definiu Bernardo (2010), a ficção se multiplica por dentro, contendo a si mesma.

Gustavo Bernardo discute também as definições de metaficção do teórico William Gass. Nessa perspectiva, a metaficção serve para definir os novos romances americanos do século XX. Nas palavras do autor: “A partir desse diálogo, Gass define metaficção como uma ficção fundada na elaboração de ficções” (BERNARDO, 2010: 39). Ou, dizendo de outro modo, tal conceito se refere àqueles romances cujo enredo desenrola-se justamente sobre a criação do próprio romance. Mais adiante, a teoria de Gass, ainda que válida, parece restrita, pois entende que a metaficção seria uma invenção da literatura norte-americana, deixando de lado o fato de que a metaficção é tão antiga quanto a própria ficção.

O enredo do livro *O senhor Kraus* (2007) é um desses casos de narrativa ficcional que traz sua própria gênese para dentro do texto. O personagem senhor Kraus é contratado para escrever uma crônica que contasse os grandes acontecimentos de seu país. Antes de dar início à sua crônica, Kraus discute o melhor método de cria-la:

O SENHOR KRAUS saiu do jornal bem disposto. Sabia que nos tempos que corriam (para trás?, para o lado?) “a única forma objetiva de comentar a política era a sátira”. Pois bem, contratado para escrever uma crônica que acompanhasse os grandes acontecimentos do país, o senhor Kraus regressava a casa, nesse fim de tarde, entoando uma daquelas monótonas e repetitivas canções infantis que, por complicados circuitos internos e associações pouco claras, subitamente lhe viera à cabeça. O senhor Kraus enviou as primeiras crônicas para o jornal. (TAVARES, 2007:11)

Somente depois dessa intervenção metaficcional do narrador é que temos acesso às crônicas. Na medida em que o narrador entra na ficção, ele está além dela. Parafraseando Blanchot novamente, citado por Vila-Matas, o narrador vai em direção ao início de sua narrativa que, ao mesmo tempo, é seu fim.

Outro aspecto metaficcional de “O Bairro” é a menção a outras obras literárias dentro da narrativa. O exemplo desse aspecto, no livro de Gustavo Bernardo é o conto “Continuidade dos parques”, do escritor argentino Julio Cortázar. O conto inicia com as seguintes palavras: “Comecei a ler o romance dias antes” (CORTÁZAR, 1956:11 APUD BERNARDO, 2010: 30). Para Bernardo, esse princípio de conto se mostra perturbador já que o leitor sente como se estivesse espiando pelo ombro de outro leitor, tendo a sensação de ser indiscreto, ao invadir o texto que está sendo lido por outro.

No conto de Cortázar, não há menção ao nome do romance; não sabemos se ele é uma referência intertextual ou uma criação do autor. No romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), de José Saramago, o personagem principal da narrativa, Ricardo Reis, está lendo um romance, *God of The Labyrinth*. O livro não existe fisicamente, mas havia sido uma invenção do escritor argentino Jorge Luis Borges, em um conto chamado “Examen de la obra de Herbert Quain” (2006), ou seja, tem existência no campo literário.

Outro autor contemporâneo que faz o leitor sentir-se com o queixo escorado no ombro de outro leitor é o escritor chileno Alejandro Zambra, em seu romance *Bonsai* (2012):

Numa noite especialmente feliz, Julio leu, meio de brincadeira, um poema de Rubén Darío que Emilia dramatizou e banalizou até transformá-lo num verdadeiro poema sexual, um poema de sexo explícito, com gritos, com orgasmos. Então virou um hábito o lance de ler em voz alta – em voz baixa – toda noite, antes de trepar. Leram o livro de Monelle, de Marcel Schwob, e o O pavilhão dourado, de Yukio Mishima, que foram razoáveis fontes de inspiração erótica para eles. Mas logo as leituras se diversificaram a olhos vistos: leram *Um homem que dorme* e *As coisas*, de Perc, vários contos de Onetti e de Raymond Carver, poemas de Ted Hughes, de Tomas Tranströmer, de Armando Uribe e de Kurt Folch. Até fragmentos de Nietzsche e de Émile Cioran eles leram. (ZAMBRA, 2012:28)

Esse mesmo aspecto do romance de Zambra, além de metaficcional, também pode ser entendido como intertextual. Assim, cabem aqui algumas considerações acerca da intertextualidade. No caso específico do fragmento de Zambra, é possível chamá-lo de citação, princípio intertextual teorizado por Antoine Compagnon e citado por Tiphaine Samoyault: “A citação é a reprodução de um enunciado (texto citado), que se encontra extraído de um texto origem (texto 1) para ser introduzido num texto de acolhida (texto 2)” (SAMOYAULT, 2008:35).

Da mesma forma, “O Bairro” também pode ser lido sob uma perspectiva intertextual. Como já mencionado, estudos nessa linha de pensamento já foram realizados por mim e por outras pessoas. O conceito de intertextualidade discutido, no entanto, estava relacionando às

relações de intertexto (hipotexto) e hipertexto, termos cunhados na obra de Gérard Genette, também citado por Samoyault:

Com efeito, Gérard Genette distingue dois tipos de relações outrora confundidas, sob as duas categorias de intertextualidade e de hipertextualidade, separadas sob pretexto de que uma designa a co-presença de dois textos (A está presente com B no texto B) e outra, a derivação de um texto (B deriva de A mas A não está efetivamente presente em B). (SAMOYAUULT, 2008:31)

Apesar de funcionais em relação aos textos de Tavares, essas e outras noções de intertextualidade se mostraram produtivas apenas em um primeiro momento. À medida que realizava leituras dos hipotextos, eu acabava apenas por procurar e apontar relações, não ultrapassando os limites do previsível. Portanto, ainda que o texto seja intertextual, a abordagem que lança mão de um suporte teórico metaficcional se mostra mais produtiva.

No entanto, pode-se adotar uma abordagem sem excluir a outra. Gustavo Bernardo também faz suas análises sob um viés metaficcional sem descartar a intertextualidade: “A conhecida intertextualidade – através da paródia, do pastiche, da alusão, da citação direta ou do paralelismo estrutural – integra os processos metaficcionais. Para muitos teóricos, a intertextualidade é a própria condição da literatura” (BERNARDO, 2010:42-43), e daí supondo o que pode ser entendido como *intertextualidade metaficcional*, termo que utilizarei, sempre que necessário, para me referir ao textos que constituem o projeto “O Bairro”.

Voltando à imagem do leitor indiscreto, que tem a sensação de estar lendo por trás do ombro de outro leitor, na coleção “O Bairro”, essa relação existe, mas é multifacetada, pois não estamos apenas lendo uma obra sob os olhos de outro leitor, estamos lendo traços estilísticos e biográficos de grandes autores da cultura mundial refletidos em personagens comuns (no sentido de não serem a mímese das personalidades que representam), ainda que complexos.

Outro ponto a ser discutido neste trabalho é, necessariamente, o discurso teórico encontrado em fragmentos de alguns dos textos do projeto “O Bairro”. Ao discorrer sobre linguagem poética, dentro de um texto ficcional, o narrador está questionando o próprio texto. Dessa forma, a narrativa ficcional se torna também um discurso teórico. Ao fazer isso, o narrador está chamando a atenção do leitor para o *status* ficcional de seu texto. Ainda nos termos de Bernardo (2010), o discurso metaficcional não tem a intenção de esconder que é ficcional, diferentemente de outras narrativas, como por exemplo, as narrativas realistas e naturalistas.

Sobre essa narrativa de limiar, na qual a produção ficcional é também uma produção teórica, Patricia Waugh afirma:

Over the last twenty years, novelists have tended to become much more aware of the theoretical issues involved in constructing fictions. In consequence, their novels have tended to embody dimensions of self-reflexivity and formal uncertainty. What connects not only these quotations but also all of the very different writers whom one could refer to as broadly ‘metafictional’, is that they all explore a *theory* of fiction through the *practice* of writing fiction. (WAUGH, 1984:2)⁶

Na citação, Waugh explica a razão e a consequência da metaficção na literatura contemporânea. A razão seria justamente o afloramento dos estudos literários a partir do fim do século XIX e durante todo o século XX. A consequência, a tendência da literatura contemporânea de falar de si mesma.

Muito já se afirmou acerca de escritores contemporâneos que teorizam a própria ficção: Enrique Vila-Matas, Paul Auster, Roberto Bolaño, Thomas Pynchon e muitos outros. Dos estudos que li até o momento, a maioria das análises recai somente no literário, tangenciando a questão da teoria existente nessas obras. Raramente se tem uma visão realmente teórica delas.

; Essa talvez seja a principal contribuição deste trabalho, que pretende sugerir e exibir uma visão mais teórica acerca das obras literárias contemporâneas que exploram recursos metaficcionais, dando exemplos disso no próprio texto literário.

Cabe aqui ainda discutir a razão de utilizar, ao longo do trabalho, os termos “texto” e “narrativa ficcional”, em vez de usar termos já consagrados por outros pesquisadores, como conto e romance. Nos próximos parágrafos, discutirei a questão do gênero das obras que são meu objeto de estudo.

Qual é afinal o gênero dos textos que compõem os livros do projeto “O Bairro”? Os livros seriam romances, coletâneas de contos ou, ainda, ensaios? A dissertação de Fabiano Cardoso (2013), já mencionada anteriormente, classifica esses livros da coleção como romances. As fichas catalográficas das edições brasileiras os classificam como contos. Um número significativo de trabalhos acadêmicos também os classifica como contos.

⁶ Ao longo dos últimos 20 anos, os romancistas tendem a se tornar muito mais conscientes dos problemas teóricos envolvidos na construção de ficções. Consequentemente, seus romances tendem a incorporar dimensões autorreflexivas e incerteza formal. O que une não só essas citações, mas também todos os diferentes escritores que se poderia referir-se de forma tão ampla “metaficcional”, é que todos eles exploram a teoria da ficção por meio da prática da escrita de ficção. (tradução minha)

De acordo com Salvatore D’Onofrio (2007), o romance é uma narrativa ficcional longa cujo protagonista é um homem comum, não um herói (D’ONOFRIO, 2007). Aplicando essa definição ao projeto “O Bairro”, ela não funciona, porque as narrativas não são longas. A não ser, claro, se considerarmos o projeto inteiro como um único grande livro (o próprio autor já se referiu ao projeto dessa maneira), mesmo assim, a obra não teria a unidade temática de um romance.

O conto literário, para D’Onofrio, seria produzido por um autor conhecido (em oposição ao conto popular) e possuiria uma verossimilhança física, ou seja, poderia ocorrer no mundo real. Contos fantásticos são tratados pelo teórico como exceção. O conto também seria uma narrativa curta com um único foco narrativo, centrado em um narrador em uma personagem (D’ONOFRIO, 2007).

Penso que tal classificação também seja problemática, porque, muitos dos textos das obras que constituem “O Bairro” podem não ser compreendidos como uma narrativa, se lidos isoladamente, ainda que isso ocorra.

Seria possível discutir aqui definições de romance e de conto de outros teóricos, e até discutir outros gêneros literários para classificar as obras em questão, mas acredito que tal discussão não caberia dentro deste breve trabalho. Procedi com essa breve explanação apenas para justificar os termos que usarei ao longo do trabalho.

Dessas definições, o único termo que utilizarei será “narrativa ficcional”, por ser genérico e abrangente, dando conta das peculiaridades dos textos com os quais estou trabalhando. Seria possível argumentar que os textos que constituem a obra *O senhor Kraus* são crônicas, e que a obra *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* beira ao ensaio, mas a gênese desses livros ocorre sempre em forma narrativa.

Outro termo que tem sido usado pela crítica para conceituar as obras d’“O Bairro” é *homenagem*. Em entrevistas, o autor chegou a ratificar essa expressão. Apesar de interessante, não vou problematizar a questão aqui, pois, como já mencionado anteriormente, prefiro o termo genérico *narrativa ficcional* ou, ainda, *texto*.

5 UMA NOVA POÉTICA?

Este capítulo será dividido da seguinte maneira: em cada subcapítulo haverá um breve panorama teórico acerca dos tópicos em questão, colocados em forma de perguntas. Em seguida, confrontarei o texto de Tavares com esse panorama da teoria literária tradicional. Conforme já comentado na introdução, os autores que considero tradicionais são Aguiar e Silva (1976), Eagleton (1983) e Compagnon (2010).

5.1 O que é poesia? O que é literatura?

De acordo com Aguiar e Silva, o vocábulo “literatura” seria polissêmico, e o sentido que interessaria para o autor é o conceito de literatura como atividade estética e das obras resultantes dela. Entretanto, tal definição ainda é insuficiente. Segue-se, então, uma série de definições complementares acerca da literatura, todas relacionadas à linguagem literária e conseqüentemente, presas a uma definição formalista de literatura.

Baseado na teoria de Roman Jakobson, Aguiar e Silva afirma que a linguagem literária, assim como outras linguagens artísticas, é tipicamente heterogênea. Ou seja, sendo constituída por diversos códigos, ela não poderia ser conceituada unicamente por meio do código linguístico.

Outro aspecto da linguagem literária seria o fato de ela ser ficcional, ou seja, não permitir uma relação de estreita fidelidade ou de dependência imediata entre um enunciado concreto e seu contexto real que atribua à linguagem literária o mesmo funcionamento e valor semântico que se encontra na linguagem corrente.

Outra característica da linguagem literária seria a sua plurissignificação:

o signo linguístico, os sintagmas, as frases e as seqüências transfrásicas são portadoras de múltiplas dimensões semânticas, tendem para uma multivalência significativa, fugindo da univocidade característica do discurso científico e didático e distanciando-se marcadamente, por conseguinte, de uma *grau zero* da linguagem. (AGUIAR E SILVA, 1976:51)

Aguiar e Silva ainda pondera que não é possível definir o conceito de literatura levando em consideração apenas uma das qualidades mencionadas acima, é necessária uma definição condensada:

Com efeito, dado o carácter heterogêneo da literatura, nem a ficcionalidade, nem a particular “ordem sobreposta” às exigências da comunicação linguística usual, nem a

plurissignificação constituem factores que, isoladamente, possam definir satisfatoriamente a literariedade. (AGUIAR E SILVA, 1976: 71)

Eagleton, que problematiza o conceito de literatura de outra maneira, descarta praticamente todas as definições formalistas acerca da literatura.

O primeiro conceito a ser contestado é o de escrita imaginativa (apenas outro termo para a ficcionalidade da linguagem literária). Para Eagleton, a distinção entre fato e ficção não leva muito longe, já que essa distinção, muitas vezes, é problemática. O autor traz como exemplo e argumento o fato de o termo “novel” ter sido usado no passado tanto para acontecimentos reais como para os fictícios. Aqui, existe uma clara divergência em relação às ideias de Aguiar e Silva:

O conceito de literatura que acabamos de formular obedece a um critério estritamente estético. Repudiamos assim um conceito amplificante e cultural de literatura, tão aceito pela mentalidade positivista, segundo o qual pertenceriam à literatura obras jurídicas, históricas, pedagógicas, etc. Nesta perspectiva, a obra literária tende a identificar-se com documento, com texto impresso ou manuscrito, independentemente do carácter estético ou anestético do seu texto. Tal conceito de literatura é responsável pela inclusão, nos manuais de história literária, de autores que de modo algum, ou apenas marginalmente, se podem situar na literatura. (AGUIAR E SILVA, 1976:72)

Ao passo que Aguiar e Silva cita o crítico russo Roman Jakobson como argumento, Eagleton refuta as ideias de Jakobson por dois principais motivos: primeiro, porque se prendem apenas à forma (seria apenas a linguística aplicada à literatura, passando ao largo da análise do conteúdo) e, segundo, porque a diferenciação entre a linguagem literária e linguagem comum é problemática:

Embora a “linguagem comum” seja um conceito muito ao gosto de certos filósofos de Oxford, a linguagem comum dos filósofos de Oxford pouca relação tem com a linguagem comum dos portuários de Glasgow. A linguagem usada por esses dois grupos sociais para escrever cartas de amor difere da que é habitualmente empregada na conversa com o vigário de sua paróquia, a ideia de que existe uma única linguagem “normal”, uma espécie de moeda corrente usada igualmente por todos os membros da sociedade, é uma ilusão. (EAGLETON, 1983: 5)

Eagleton também critica o conceito formalista de literatura por concentrar suas técnicas apenas no estudo a poesia, deixando de lado outros gêneros, como obras realistas ou naturalistas, que não constituem realizações particulares em si mesmas e também não são linguisticamente autoconscientes.

Eagleton é mais sucinto, não chega a abordar a questão da polissemia da língua e o fato de a literatura não poder ser definida apenas por um código, mas sua visão de literatura não deixa dúvidas de que essas questões formais são relativas para ele:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, e que os juízos de valor que a constituem são historicamente variáveis, mas que esses juízos têm, eles próprios uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. (EAGLETON, 1983:17)

Os dois autores concordam em um ponto: a literatura não pode ser definida apenas sob um único critério. Enquanto Aguiar e Silva pensa que a literatura pode ser definida de acordo com diferentes critérios, Eagleton acredita que esses critérios se alteram de acordo com valores históricos.

Analisarei, a partir deste momento, a versão teórica de Gonçalo M. Tavares sobre esse tópico, por meio de alguns fragmentos textuais do projeto o “O Bairro”. Nesse caso, os fragmentos foram todos retirados do livro *O senhor Breton e a entrevista*.

Ao responder à primeira pergunta da entrevista, o personagem senhor Breton nos traz uma belíssima definição de poesia. O narrador usa metalinguagem para construir sua definição:

Deixe-me colocar-lhe uma questão, senhor Breton. Todos conhecemos a noite e os dois lados que todas as noites têm: a noite dentro de casa e a noite fora de casa. Ou seja: há a tranquilidade e o esperado e há, ainda, o medo e a estranheza. Claro que se poderá sempre dizer que a poesia não se encontra nem em um lado nem no outro: a noite tem dois lados e a poesia é a porta da casa no momento em que é aberta e o escuro cobre a relva e o céu. Mas quando alguém tem medo, deve correr para casa; e quando sente tédio, deve correr para a parte de fora da noite. E a poesia, que parece uma coisa parada, resolve, ao mesmo tempo, o tédio, e o medo; o que é bom e dois, sendo uma única, a poesia. (TAVARES, 2009:11)

Assim, penso que uma das perguntas possíveis para a resposta acima seria justamente “o que é poesia?”. Analisando a resposta, é possível notar a posição de entrelugar (SANTIAGO, 2002) que a poesia ocupa, não existindo um conceito definitivo, pois a poesia pode ser duas coisas ao mesmo tempo.

É importante salientar também que, apesar de ser um livro predominantemente narrativo, tal definição é dada a uma prosa poética rica em metáforas. Ou seja, o narrador usa a metalinguagem para oferecer sua definição de poesia. Assim como Aguiar e Silva e

Eagleton, o conceito de literatura tavariano é relativo, nada é definitivo. É uma coisa e outra ao mesmo tempo.

O livro *O senhor Breton e a entrevista* está dividido em dez capítulos, sendo que cada capítulo consiste em uma pergunta. O livro traz apenas as respostas da entrevista; as perguntas precisam ser deduzidas pelo leitor, e as respostas versam, aparentemente, sobre assuntos aleatórios. O livro não nos traz as perguntas das entrevistas, porque o senhor Breton acredita que a realidade é simples e que são as perguntas que complicam a realidade. Atentarei aqui apenas para os fragmentos relacionados ao tema deste trabalho.

Ao longo do livro, temos algumas pistas indicando que entrevistador e entrevistado são a mesma pessoa, mas é no sétimo capítulo (“7ª PERGUNTA”) que essa condição fica explícita, quando o personagem senhor Breton vê o entrevistado, ou seja, a si mesmo, no espelho: “Voltou à sua cadeira e olhou para si próprio. Ou melhor, para o espelho. O entrevistado já denotava fisicamente algum cansaço. Era a altura de prosseguir, sem pausas, até o fim” (TAVARES, 2009:43).

Também sabemos que o personagem senhor Breton é o entrevistador porque há várias referências, por meio das quais ele começa e recomeça a entrevista, além de ser sempre quem checa e liga o gravador.

Mais adiante no texto, já na segunda pergunta, o personagem senhor Breton continua a comentar o conceito de poesia. Para ele, versos fortes e bons não teriam “currículo” nem “passado”, surgiriam do zero:

Se estabelecêssemos uma fórmula final, senhor Breton, diríamos simplesmente que os melhores versos são desprovidos de currículo e profecia. Existem neste instante, apenas: mas existem muito. Não sei se o senhor subscreve esta definição, senhor Breton? (TAVARES, 2009:16)

Em outros momentos da entrevista, o senhor Breton usa perguntas diretas, como por exemplo, “É isto? Concorde, senhor Breton?” (TAVARES, 2009:12); “Será assim, senhor Breton?” (TAVARES, 2009:36), mas jamais questiona se subscreveria ou não uma de suas afirmações, o que me leva a entender que o senhor Breton realmente não concordaria com tal afirmação.

Outro aspecto dessa definição que destoa do resto da entrevista é o fato de usar a expressão “fórmula final”. Em suas respostas, o personagem senhor Breton raramente dá um conceito estanque, definitivo: “SENHOR BRETON, há palavras que trabalham e há outras preguiçosas...” (TAVARES, 2009:19) ou ainda: “SABEMOS BEM, senhor Breton, que o trabalho não se divide por todos como as fatias de um pão. Há os acomodados e há os que

labutam” (TAVARES, 2009:13). Ou seja, o personagem relativiza seus conceitos, não os esgota. Dessa maneira, é possível afirmar que o personagem senhor Breton realmente não assinaria embaixo dessa “fórmula final” e acabada de uma poesia atemporal, não histórica.

Outra leitura para esse fragmento seria pensá-lo como uma releitura do conceito de literatura de Eagleton. Para ele, cada época teria seus conceitos de literatura. O mesmo ocorre com os “melhores versos” do senhor Breton de Tavares: eles ocorrem em seu tempo.

No entanto, essas conclusões parecem provisórias, já que, para a surpresa de seu leitor, o senhor Breton coloca em cheque todas as “verdades” expostas em sua entrevista:

Como vê, senhor Breton, há muitas afirmações no mundo, e algumas não são erradas. É verdade que me desviei em relação ao âmago da minha questão, mas, de modo geral, o senhor concorda com esta análise claramente subjetiva? Vê aqui algum erro? Vê alguma afirmação correta, senhor Breton? (TAVARES, 2009:51)

Ao questionar a veracidade das afirmações ditas ao longo do livro, o autor está chamando a atenção do leitor para o *status* ficcional da obra, e não necessariamente negando tudo o que foi dito até aquele momento da narrativa. É importante esclarecer que esse é um meio de chamar a atenção para a ficcionalidade do texto.

Como afirmado na introdução deste trabalho, a série de livros “O Bairro” cria uma complexa rede intertextual, mas essa intertextualidade vai além do diálogo entre textos ficcionais. Existe uma intertextualidade entre a ficção literária e a possível condição ficcional do mundo fora do texto ficcional (WAUGH, 1984:2).

Exemplo disso é a inserção de elementos biográficos dos autores em questão. No livro *O senhor Walser*, o personagem senhor Walser procura um cobertor para se cobrir antes de adormecer. Esse desfecho da história é uma clara alusão à morte do escritor Robert Walser, encontrado morto na neve, no pátio de um hospital psiquiátrico. A imagem da morte do escritor é explorada por outros autores, como Enrique Vila-Matas e se criou uma espécie de aura ao redor da cena da morte desse escritor recluso.

Voltando aos fragmentos citados anteriormente, é possível depreender alguns aspectos teóricos referentes ao conceito de literatura e poesia na ficção de Gonçalo M. Tavares. Do primeiro fragmento, abstrai-se a concepção de que a poesia é um entrelugar, uma espécie de passagem entre dois mundos, o que a torna pertencente aos dois. Além disso, esse conceito é dado por meio de uma linguagem poética, logo, para conceituar poesia, seria necessário o uso de metalinguagem.

Em relação ao segundo fragmento, já mencionei que dada à verossimilhança interna da narrativa, o senhor Breton não afirmaria tal coisa em relação à poesia. Penso, além disso, que

ele está sendo irônico. Na verdade, o discurso teórico presente aqui é o de que “os melhores versos” têm atrás de si toda a tradição literária e que, também, “os melhores versos” se tornam atemporais.

Ou, ainda, outra leitura para o segundo fragmento, seria a mesma visão de Eagleton, de que cada época tem o seu conceito de literatura e conseqüentemente de “boa literatura”.

Por fim, tomo o terceiro fragmento para análise, não como um conceito explícito, mas em função maneira do narrador de *O Senhor Breton e a entrevista* para mostrar que essa obra é apenas uma construção verbal, não um fragmento da realidade. Dito de outra maneira, temos aqui o discurso teórico chamando a atenção para a ficcionalidade da literatura e duvidando de qualquer “verdade” em relação a ela.

Em síntese, abstraio quatro noções conceituais de literatura presente na narrativa metaficcional da série de livros “O Bairro”, representados pelos fragmentos acima: entrelugar, necessidade de uma metalinguagem, temporalidade e ficcionalidade. Nenhuma delas diverge completamente da teoria literária tradicional, pelo contrário, parecem indicar uma convergência de discursos, ainda que o próprio discurso da teoria tradicional seja controverso e passe de formalista, em Aguiar e Silva, a marxista, em Eagleton.

5.2 O que é linguagem poética?

Manuais de literatura mais tradicionais, como o já citado *Teoria da Literatura*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva, não separam o conceito de literatura do conceito de linguagem literária. Na verdade, seu conceito de literatura passa pelo conceito de linguagem literária. Optei por separá-los, para facilitar a análise, e também porque os fragmentos da narrativa de Gonçalo M. Tavares que tratam do assunto o fazem separadamente do conceito de literatura.

Sobre a linguagem literária, o senhor Breton afirma o seguinte:

E este modo de colocar a linguagem no quarto principal do palácio não é, de forma alguma, exclusivo dos poetas, pois também os que trabalham com leis confiam mais nas palavras do que na vida em geral. (TAVARES, 2009: 23)

Ou seja, no “palácio” da literatura, a literatura, a linguagem, tem seu lugar especial. Contudo, o fato de se dar em um lugar privilegiado para a linguagem não seria um privilégio exclusivo dos poetas, já que o campo do Direito, por exemplo, também o fez.

Como observei no capítulo anterior, Eagleton critica o conceito formalista de literatura justamente por dicotomizar a linguagem, como se existisse uma “linguagem comum”, homogênea e falada por todos. Consequentemente, acredito que o discurso teórico tauriano siga a mesma orientação de Eagleton, no sentido de discordar das concepções formalistas de linguagem, já mencionadas, não separando totalmente a linguagem cotidiana da linguagem literária.

Em um primeiro momento, o discurso de Tavares acerca da linguagem literária parece ser paralelo com o do teórico Eagleton, mas os próximos fragmentos apontam para uma conclusão um pouco mais complexa.

Outro ponto sobre o qual Eagleton discorda dos formalistas é fato de eles definirem “literariedade” e não “literatura”:

Em outras palavras, para os formalistas, o caráter “literário” advinha das relações *diferenciais* entre um tipo de discurso e outro, não sendo, portanto, uma característica *perene*. Eles não queriam definir a “literatura”, mas a “literariedade” – os usos especiais da linguagem –, que não apenas podiam ser encontrados em textos literários, mas também em muitas outras circunstâncias exteriores a eles. (EAGLETON, 1983:6)

O senhor Breton continua sua explicação sobre o papel da linguagem na poesia e acrescenta outras noções. O fragmento a seguir, também retirado de *O senhor Breton*, parece ir de encontro às concepções de Eagleton e tende às ideias formalistas:

Ou, dito de outra forma, definitiva: parece-me que poesia é, nas palavras, o momento em que a linguagem está prestes a partir-se em dois. E por quê? Porque aí foi colocado um peso excessivo: os versos pousam palavras sobre a linguagem, palavras que, lado a lado, pesam mais do que o suportável. E a frase pode nunca cair, mas até o fim dos dias promete cair, ameaça cair. E cairá. Ou não? O que lhe parece, senhor Breton? (TAVARES, 2009:24)

Logo, não só a linguagem seria importante para a poesia, a poesia também tem efeito sobre a linguagem. A poesia não existiria só no texto literário versificado, mas poderia estar em qualquer discurso, perturbando as fronteiras.

Enquanto o senhor Breton faz suas entrevistas, o senhor Eliot faz suas conferências. O livro *O senhor Eliot e as conferências*, como o próprio nome diz, tem seus capítulos estruturados em forma de conferências. Em cada uma de suas sete conferências, o senhor Eliot explica um verso de um poeta – Cecília Meireles, René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W.H. Auden, Joseph Brodsky e Paul Clean. E, ao falar desses versos, o personagem

acaba por oferecer também sua definição de poesia. Ao usar termos como *clareza* e *obscuridade*, o senhor Eliot constrói seu conceito através da linguagem:

Há, de fato, uma proporção ideal entre a quantidade de clareza e a quantidade de obscuridade que um verso deverá ter para manter a ligação com os homens. Se esta proporção não for atingida, o verso desliga-se dos homens (como o barco se desliga do cais quando o marinheiro corta a corda que o amarra). Se um verso não se liga a pelo menos um homem, ficará apenas nas mãos de quem o escreveu, o que poderá não ser suficiente. (TAVARES, 2012:26)

Essa é a concepção de linguagem poética do personagem senhor Eliot. Assim como os conceitos do senhor Brecht, o conceito do senhor Eliot não define uma unidade, antes faz uma relativização do termo em questão. Nesse caso, haveria a necessidade de um equilíbrio entre a obscuridade e a clareza em um poema, sob pena de o mesmo se desligar de seus interlocutores. Um poema obscuro demais afastaria possíveis associações devido à sua hermeticidade, ao passo que um poema sem figuras de linguagem, simples demais, não instigaria o leitor.

Ao afirmar que é necessária uma proporção ideal entre clareza e obscuridade na poesia (e, conseqüentemente, na linguagem poética), o discurso de Tavares está, mais uma vez, apontando para a particularidade da linguagem usada na poesia e para uma noção bem clássica de poética.

Ainda sobre linguagem poética, o narrador de *O senhor Breton e a entrevista* afirma:

Há quem diga, aliás, que indispensável na poesia é apenas a mudança brutal de linguagem no meio da frase. Não é passar do inglês para o francês, claro que não. É saltar de palavras astutas, que aguardam, para, por exemplo, palavras felizes que exaltam. No 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 cai, em ruínas, assim também um verso. (TAVARES, 2009:50)

Ou seja, é por meio da mudança abrupta de linguagem que o poeta deve construir seu poema, o fim de um verso deve romper com o seu início. Se tal mudança não ocorre em um poema, ele provavelmente está fadado ao fracasso. O que sugere uma noção mais formalista, pelo uso do “estranhamento”.

A leitura que faço desses fragmentos é a seguinte: sim, a linguagem é fundamental para a poesia. Nesse aspecto, contudo, Tavares diverge dos dois autores citados até o momento, no sentido de que ele não simplifica a linguagem, não faz a separação simplista entre a linguagem poética e a linguagem comum e exercita uma mobilidade que passa por várias tendências teóricas sem se fixar em nenhuma.

5.3 Qual é a função e o papel da literatura?

Antes de analisarmos a visão de Gonçalo M. Tavares acerca das funções da literatura, segue um apanhado do panorama temático-histórico que Aguiar e Silva faz da função da literatura, desde Platão até as concepções de Jean-Paul Sartre.

A consciência de que a literatura poderia ser julgada boa ou má apenas em função de valores estéticos é relativamente recente e vem de meados do século XVIII. Até então, a literatura tinha uma finalidade hedonista ou pedagógico-moralista, praticamente sem exceções.

A partir da segunda metade do século XVIII houve mudanças no pensamento da atividade intelectual. Nessa época, Kant defende a separação das artes do domínio da moral e do hedonismo, que condenava a literatura à subalternidade.

A partir do Romantismo, passa-se considerar a poesia e a arte como conhecimentos específicos e surge a ideia de arte pela arte, a qual nega um objetivo útil à obra literária. Tais ideias ganham força, tanto na Europa como na América: Baudelaire e Flaubert na França, Poe nos Estados Unidos, Oscar Wilde na Europa Anglo-Saxônica e Eça de Queirós (de forma tardia) em Portugal.

Como movimento estético, a arte pela arte é um fenômeno característico do século XIX, ligado à tendência de transformar a arte em mercadoria. Esse movimento tem o mérito de legitimar o valor estético da literatura, todavia, tal abordagem muitas vezes levou ao empobrecimento do fenômeno literário, já que a literatura se torna praticamente um sacerdócio – os autores não se preocupam com os aplausos da crítica, eles rompem com seu público, mantendo um distanciamento muitas vezes denominado “torre de marfim”.

Na estética de origem platônica, há também o problema da função da literatura como *conhecimento*, apesar de Platão negar tal possibilidade. Em contrapartida, de acordo com a *Poética* de Aristóteles, o conhecimento proposto pela obra literária atuaria mais tarde no mundo real, depois da experiência estética. Séculos mais tarde, Marcel Proust reforçará essa ideia. Para ele, a dignidade da literatura residiria justamente no fato de possibilitar ao homem a descoberta de seu lado oculto, por meio da reflexão que a leitura proporciona.

A catarse como fim da literatura também tem origem na *Poética* de Aristóteles. Apesar das inúmeras interpretações, é possível afirmar que Aristóteles defende a purgação de elementos nocivos. Em outras palavras, assistir a uma dor fictícia, em vez de se ter uma dor real, seria prazeroso e benéfico para o ser humano.

Já no século XX, Jean-Paul Sartre traz novas ideias relacionadas à função da literatura. De acordo com seu pensamento, em um plano ideal, um escritor teria que se dirigir a todos os leitores contemporâneos. Dada a impossibilidade de tal utopia, o escritor deveria então se dirigir ao seu irmão de classe e de raça para transformar o mundo. Dessa maneira, Sartre tenta dar um caráter político e social à literatura, pensando na força de transformação do texto literário.

Aguiar e Silva chama a atenção para a diferença entre as teorias de Sartre, *literatura comprometida*, e a *literatura planificada* ou *dirigida*:

Na literatura comprometida, a defesa de determinados valores morais, políticos e sociais nasce de uma decisão livre do escritor; na literatura planificada, os valores a defender e a exaltar e os objetivos a atingir são impostos coactivamente por um poder alheio ao escritor, quase sempre um poder político, com o conseqüente cerceamento, ou até aniquilação, da liberdade do artista. (AGUIAR E SILVA, 1976:129)

A literatura dita planificada teria, então, dois grandes e principais momentos: primeiramente, com Platão, e, mais tarde, com a produção literária da Rússia que se seguiu após a Revolução de 1917, a qual se tornou política de Estado.

Para Platão, a literatura deveria servir aos ideais e interesses do Estado. Na cidade-modelo de Platão haveria um cerceamento das liberdades individuais, em nome dos valores coletivos, e a literatura, conseqüentemente, teria o mesmo destino.

Contudo, no caso de Platão, isso era apenas uma teoria. Na Rússia, tornou-se uma prática real. A partir de 1917, começou a difundir-se uma literatura que fazia apologia ao novo regime e que servia de instrumento de defesa e ataque dos membros do proletariado. Há quem veja essa literatura como mais um meio do comunista tinha, na época, em cercear os escritores e usá-los a seu favor, sem um real benefício ao proletariado. No entanto, muitos acreditaram nessa proposta e permaneceram sobre o regime de Stálin.

Aguiar e Silva propõe, então, o que seria uma função plural da literatura, ou seja, uma função não excluiria necessariamente outra:

Por que não se admitir uma função plural da literatura? A literatura é um veículo de evasão, mas pode também constituir importante instrumento de crítica social; a literatura é instrumento de catarse, de libertação e de apaziguamento íntimos, mas é também instrumento de comunicação, apto a dar a conhecer aos outros a singularidade da nossa situação e capaz de permitir, por conseguinte, que comuniquemos através daquilo que nos separa. (SILVA, 1976: 141)

Acredito que seja possível sintetizar esse breve panorama histórico das funções da literatura em cinco grandes temas: arte pela arte, conhecimento, catarse, literatura comprometida e literatura dirigida.

Os personagens de Tavares *O senhor Brecht e O senhor Breton e a entrevista*, questionam o papel da literatura, mas de uma forma bastante irônica. Ao contar suas histórias, por exemplo, o senhor Brecht compara o papel de um artista com o de um cirurgião:

O artista

O artista insultou um cirurgião dizendo que este só salvava o corpo enquanto ele, como artista, salvava o espírito. Um dia, o artista teve um acidente, entrou no hospital e foi salvo pelo cirurgião. Anos mais tarde o cirurgião, a meio de uma conversa entre o dois, sucumbiu, e como o artista não conhecia as técnicas de reanimação imediata, o amigo morreu nos seus braços. O morto foi enterrado juntamente com uma valiosa tela do artista, o que muito sensibilizou os presentes. (TAVARES, 2005:59)

O senhor Brecht é o contador de histórias do bairro. Quando começa a contar suas histórias, a sala ainda estava praticamente vazia, mas vai se tornando cada vez mais lotada ao longo da narrativa. É importante ressaltar aqui a importância das ilustrações de Rachel Caiano para as narrativas de “O Bairro”, já que sabemos que a plateia do senhor Brecht aumenta durante as histórias justamente em função das ilustrações. O texto escrito nos informa que a sala esta lotada somente no fim da narrativa: “DEPOIS de contar a última história o senhor Brecht olhou em redor. A sala estava cheia. As pessoas eram tantas que tapavam a porta. Como poderia sair dali?” (TAVARES, 2005:69).

As histórias do senhor Brecht são, em sua maioria alegóricas, como por exemplo a história intitulada “Estética”: “UMA MULHER, gorda que queria perder peso chegou ao médico e disse: Corte-me uma perna.”(TAVARES, 2005:28). Acredito que essa história pode servir de alegoria⁷ para uma série de assuntos concernentes aos nossos dias, desde soluções mirabolantes para problemas econômicos até a resolução de problemas políticos e sociais baseados apenas na criação de leis que não saem do papel. Outras histórias também são bastante irônicas, como *O artista*, que está ironizando toda a discussão acerca de uma possível função da arte e/ou da literatura. Primeiramente, o artista “insulta” o cirurgião porque este somente cuidaria do bem-estar do corpo, ao passo que o artista cuidaria do bem-estar do espírito. Nesse ponto de sua narrativa ficcional, Gonçalo M. Tavares faz o resgate da catarse

⁷ Alegoria, de acordo com o *Dictionary of Critical Theory* (2010), de Ian Buchanan, é uma obra de cuja aparência sugere um significado escondido, geralmente por meio de símbolos.

(na concepção aristotélica) como função literária. Como já mencionado, catarse nesse sentido seria a purificação de emoções, a purgação de sentimentos, ou seja, aquilo que vivenciáramos na ficção não precisaria ser vivenciado na vida real, mas mesmo assim, por meio da vivência, adquiriríamos conhecimento.

Outro ponto a ser destacado é que, da maneira como é colocado pelo narrador, o espírito seria algo superior ao corpo. Enquanto o cirurgião cuida “só” do corpo, o artista cuidaria do espírito. Contudo, tal superioridade cai por terra no momento em que o corpo sucumbe, com a morte do cirurgião: sem o corpo, não há mais espírito para ser purgado e purificado por meio da catarse.

Outra grande ironia dessa história é o fato de que para compensar a falta de técnicas de reanimação, quando o cirurgião sucumbiu, o artista permitiu que o cirurgião fosse enterrado com uma de suas telas mais valiosas. Permito-me pensar que, aqui, a ironia possa ser direcionada para a visão de que a função da literatura é não ter função, a também já mencionada *arte pela arte*. Enterrar uma obra de arte junto com o corpo de uma pessoa (em tese, pela eternidade), parece ser a doutrina da *arte pela arte* levada às últimas consequências: não há, assim, nenhum objetivo aparentemente útil para a obra, apenas o ostracismo.

Já o livro *O senhor Breton e a entrevista*, cujo enredo e estilo da narrativa já foram mencionados anteriormente, no mesmo tom irônico, o personagem-narrador diz que tanto a física quanto a poesia são, cada uma a sua maneira, inúteis. Contudo, nesse caso, existe uma metalinguagem. A linguagem irônica é ao mesmo tempo poética:

mas aqui reside o centro da questão que coloco: o que fará mais falta aos dias do animal humano: a fórmula $E=mc^2$ ou os versos de Rilke? Alguns céticos da Literatura e da Física dirão que nem a falta de um nem do outro perturbarão o cotidiano de 99% dos habitantes de qualquer cidade. E dirão ainda que a falta de uma casca de pão na hora do almoço ou um mero engarrafamento perturbam bastante mais o dia de um cidadão do que o esquecimento das fórmulas da Física ou das fórmulas da vida (a poesia). (TAVARES, 2009:14)

O primeiro ponto a ressaltar aqui é que a poesia é colocada ao lado da ciência. Aliás, em um primeiro momento se questiona o que é mais importante, a ciência ou as artes? Todavia, essa importância é questionada não para o homem, mas para o “animal humano”, ou seja, o homem em suas necessidades básicas. O narrador responde à pergunta (que é praticamente retórica): a física e a poesia são menos importantes na vida do homem do que o alimento para alguns e o trânsito para outros.

O que mais me surpreende, no entanto, é: se a literatura e a poesia são inúteis, por que dizê-lo escrevendo em prosa poética, dentro de uma obra literária? Acredito que a resposta

esteja novamente na função catártica, aristotélica, da literatura. Ora, se a poesia pode não ser importante para o *animal humano*, ela com certeza é necessária para deixá-lo menos animal e mais humano, justamente por meio da purificação de emoções.

Nesse mesmo sentido, temos mais uma narrativa ficcional alegórica, no já citado livro *O senhor Brecht*, chamada “Poesia”:

CONSTRUÍRAM uma prisão cujos limites exteriores eram redes onde, através da torção dos arames, se encontravam escritos alguns dos mais belos poemas dos principais poetas do país. Essa rede de versos que contornava toda a prisão era elétrica: quem a tocasse apanharia um choque mortal. (TAVARES, 2005:62, grifo do autor)

Acredito que esse fragmento tenha uma grande correspondência com o fragmento citado anteriormente. A imagem de poesia como prisão parece uma alegoria, por ela aparentemente ser pouco lida ou talvez pelo fato de ser hermética. Independentemente, quem ousa chegar e encostar nela, não será mais o mesmo. Unindo os dois fragmentos, posso fazer a seguinte leitura: ao tocarmos (ou sermos tocados por) a poesia, deixaremos nosso lado animal enfraquecer e nos tornaremos mais humanos. Mais uma vez, aqui, a função da poesia ressaltada é a catártica, no sentido aristotélico.

Antoine Compagnon, em seu livro *O Demônio da Teoria* (1998) afirmou que a questão da funcionalidade da literatura é uma aporia, uma contradição insolúvel. Penso, no entanto, que, nesse ponto, Gonçalo M. Tavares foi além, quebrando barreiras entre a teoria e a ficção.

A teoria que abstraio da ficção de Gonçalo M. Tavares, pelo menos no aspecto aqui discutido, é que a função da literatura, não “rompe” com a teoria da literatura tradicional; pelo contrário, em vários momentos existem convergências de ideias, as ironias relacionadas à teoria são sempre direcionadas a conceitos isolados, a doutrinas levadas ao pé da letra. Assim como Antoine Compagnon, as concepções de Gonçalo M. Tavares relativizam a teoria da literatura tradicional. Penso que, talvez, o escritor português não esteja rompendo com a função da teoria e com a função da literatura por trazer novas ideias, mas por borrar as fronteiras existentes entre elas.

5.4 Como se escreve poesia? Como se escreve literatura?

Segundo a prática realizada nas outras seções, primeiramente, farei um panorama acerca do que a teoria da literatura tradicional afirma sobre o fazer literário, de acordo com o livro *Teoria da Literatura*, de Vitor Manuel de Aguiar e Silva.

Novamente, os gregos são o ponto de partida. Para Platão e Aristóteles, a criação poética e literária estava assentada em uma imitação da realidade, a chamada *mímese*. O conceito de mimese em Platão e Aristóteles não é exatamente o mesmo, mas tais diferenças não são tão importantes aqui, pois o que importa é o ponto em comum: a noção de que toda obra poética (ou literária, ou ficcional, ou mesmo de arte) deveria ter uma relação de semelhança com a realidade existente. Tal pensamento perdura até meados do século XVIII.

A partir da segunda metade do século XVII, essa doutrina sofre mudanças em função da importância que passa a ser dada à personalidade do artista durante a criação poética ou literária. No século XVIII, tal tendência se intensifica e a criação poética é entendida como uma força que se manifesta nos poetas de forma irreprímível e misteriosa, que não obedece a modelos nem a regras.

Daí surge o conceito de gênio, o elemento fundamental para a compreensão dessa teoria do processo criativo. Entre os movimentos literários considerados ícones dessa época estão o *Sturm und Drang* e o Romantismo. O *Sturm und Drang* surgiu na Alemanha, por volta de 1770, e tomou para si a noção da teoria do gênio do escritor. O Romantismo é um movimento cujas tendências se espalham por praticamente toda a Europa (e, mais tarde, para a América) e que também conflui para a visão do artista como gênio.

Uma das contribuições e diferenças do Romantismo, em relação a outros movimentos que também enxergavam o artista como gênio, é que o Romantismo defende a ideia de *imaginação* no processo criativo. Entre os poetas que discutem essa ideia está Percy Shelley, em seu manifesto *Defense of Poetry* (1821), no qual defende que a imaginação criadora seria um instrumento para o conhecimento do real.

Além disso, entre outros fundamentos da doutrina romântica, está o repúdio das regras e a desvalorização do esforço do artista, pois, como já foi afirmado, valoriza-se o êxtase, o inconsciente, a escrita criativa seria um impulso incontrolável, que tem no artista uma espécie de canal transmissor.

Na contrapartida dessas tendências está *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe, texto fundamental para a criação poética. Nele, Poe recusa praticamente todas as ideias defendidas pelo Romantismo e chama a atenção para a importância do método, da inteligência e do trabalho necessário para se criar um grande poema. Na prática, esse ensaio analisa a

elaboração de um de seus próprios poemas, *O corvo*, sob vários aspectos, como dimensão, refrão e tema, dentre outros.

Ainda de acordo com Aguiar e Silva, entre os poetas que se mostraram, de certa forma, “adeptos” dessa perspectiva de criação literária estão Baudelaire e Valéry. Não por acaso, o fragmento textual que será analisado neste tópico foi retirado justamente da obra de Gonçalo Tavares *O senhor Valéry e a lógica*.

Mais adiante, o psicanalista alemão Sigmund Freud também desenvolve algumas teorias acerca da criação poética e artística em geral. O artista ou o poeta tenderiam a se afastar de suas realidades hostis para criar um mundo imaginário, no qual se projetam as recordações da infância e as pulsões afetivas ligadas a ela. Ainda no âmbito da psicanálise, Jung também aplica seus estudos à criação artística, mas sua teoria se embasa na noção de inconsciente coletivo, o qual o poeta, no ato criador, reencontraria e exprimiria. As teorias psicanalíticas aplicadas à criação literária são muito mais uma tentativa explicação (que, no entanto, não pode ser provada) do que necessariamente uma técnica, como ocorre nos outros casos.

Aguiar e Silva, ao final do capítulo intitulado “A Criação Poética”, não decide por essa ou aquela teoria, mas, antes, faz um balanço, alegando que todos os elementos são importantes para a escrita criativa. Assim, a criação literária possui caráter imaginário e tem relação tanto com o consciente com o inconsciente do homem. Se, de um lado, um poema não seria bom o suficiente como fruto de uma revelação misteriosa, por outro, o mero uso de técnicas tombaria na esterilidade. Para Aguiar e Silva, o poema é fruto de uma inspiração

O senhor Valéry fez então vários cálculos e desenhos.
Pensou primeiro num banco com rodas, e desenhou-o

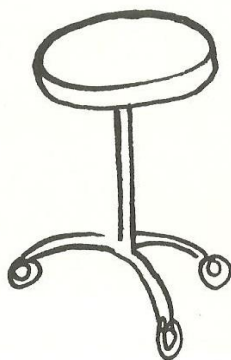


Figura 3. Um dos vários desenhos do senhor Valéry.

inicial e, a partir dela, se desenvolve uma *fabricação*, um trabalho metódico e árduo com a linguagem.

O personagem senhor Valéry é um homem perfeccionista e obcecado pela lógica, uma característica que em uma leitura intertextual estaria relacionada com seu hipotexto (GENETTE, 1982), no caso, a poesia altamente técnica de Paul Valéry. O personagem

senhor Valéry está sempre desenhando. Em uma interação com o leitor, seus desenhos estão ilustrados no livro.

Para ganhar a vida, ele compra coisas em um dia e as vende no dia seguinte. O senhor Valéry também tem algumas excentricidades, como a certeza de ser perseguido e andar na rua com um sapato preto no pé direito e um sapato branco no pé esquerdo, o que, talvez, negaria uma tentativa de equilíbrio binário. Preto/branco, direito/esquerdo.

No livro *O senhor Valéry e a lógica*, o narrador define o que é arrogância e adverte sobre seus riscos. A definição serve para várias tarefas, inclusive para a de escrever: “Para o senhor Valéry, arrogante era a pessoa que se julgava melhor que a sua tarefa: quer esta fosse servir à mesa, escrever, ou pintar um quadro” (TAVARES, 2011:61) .

O senhor Valéry ainda adverte sobre os riscos de nos julgarmos melhores do que as tarefas que executamos:

- Se a nossa tarefa for fixar um prego na parede... (e ele desenhava)
- ... e se nos julgarmos mais inteligentes que essa tarefa, corremos o risco de falhar o prego, acertando em cheio o nosso próprio dedo.
- Mas também não podemos nos considerar menos inteligentes que a tarefa, pois por inibição corremos o risco de falhar outra vez o prego, e dessa forma acertamos, de novo, em cheio, o nosso próprio dedo. (TAVARES, 2011:61-62)

Como o próprio narrador assegura, tal consideração do senhor Valéry pode servir para várias tarefas, inclusive para a da escrita. Dado o tema deste capítulo, o que mais nos importa é o ato de escrever.

O narrador aconselha uma espécie de ponderação, de mediação, de meio-termo entre dois extremos. Dito de outra forma, o escritor não deveria se sentir superior nem inferior a seu texto literário. Independentemente do erro, a pena é a mesma, não ter êxito em sua estrutura.

Forçando uma leitura comparada com a teoria tradicional, também arrisco a pensar que essa é mais uma ideia que vai em direção à teoria de Aguiar e Silva: para a criação literária, seria necessário um equilíbrio, assim, o fragmento de Tavares deixa de ser uma metáfora para ser lido quase como uma alegoria, entre o impulso criativo e o trabalho técnico do escritor.

Uma vez mais, aparentemente, não há uma ruptura entre a teoria da literatura tradicional e o discurso teórico-ficcional de Gonçalo M. Tavares. No entanto, deixando de lado as notas fragmentárias de meu texto invisível e fazendo uma leitura global da coleção “O Bairro”, sobre a criação literária, penso que a escrita do autor é, usando os termos de Gérard Genette (1982), uma literatura de segunda mão, um grande exercício estético que envolve diversas referências intertextuais. Como o próprio autor já afirmou em entrevistas, ele muitas

vezes não separa o ato de ler do ato de escrever, o que corrobora minha suposição. E, assim, Tavares estaria escrevendo sobre a escrita de Valéry em seu tempo (modernidade).

5.5 Qual o lugar e o papel da teoria e da crítica?

Aqui, uma pequena mudança de abordagem é necessária, já que os autores mencionados até agora não se detêm em longas discussões acerca do papel da crítica. Apenas Compagnon traz especificamente o conceito de crítica literária:

Por crítica literária compreendo um discurso sobre as obras literárias que acentua a experiência da leitura, que descreve, interpreta, avalia o sentido e o efeito que as obras exercem sobre os (bons) leitores, mas sobre leitores não necessariamente cultos nem profissionais. A crítica aprecia, julga; procede por simpatia (ou antipatia), por identificação ou projeção: seu lugar ideal é o salão, do qual a imprensa é uma metamorfose, não a universidade; sua primeira forma é a conversação. (COMPAGNON, 1998:21)

Ou seja, a academia não precisaria necessariamente de crítica literária, mais que isso, o lugar da crítica nem seria a universidade, mas sim, o salão, a conversa, a informalidade, já que os critérios são difusos (simpatia e antipatia), ou tem algo de impressionista.

Compagnon ainda faz uma tentativa de diferenciar a crítica da teoria e da história literárias:

A crítica literária enuncia proposições do tipo “A é mais belo que B”, enquanto a história literária afirma: “C deriva de D.” Aquela visa a avaliar o texto, esta a explicá-lo. A teoria da literatura pede que os pressupostos dessas afirmações sejam explicitados. O que você chama de literatura? Quais são seus critérios de valor? (COMPAGNON, 1998:22)

No entanto, o próprio autor admite, mais adiante, que polaridades assim, definições que renunciam umas às outras, “minam” os estudos literários. Assim como nos outros tópicos, não terei aqui maiores preocupações em dar conceitos definitivos. Pelo fato de os textos que serão discutidos a seguir trazerem, em sua maioria, o termo *crítica*, este será predominantemente discutido, e levando em consideração o contexto.

A maioria dos fragmentos relativos ao tópico em questão foram retirados do livro *O senhor Eliot e as conferências*. Dada a natureza desse livro, a abordagem será um pouco diferente da que foi adotada até o momento. Na prática, alguns dos ensaios reunidos no livro *Ensaio de doutrina crítica* (1962) de T. S. Eliot serão trazidos para a discussão.

A estrutura e o enredo do livro *O senhor Eliot e as conferências* já foram mencionadas neste trabalho. É importante ressaltar que, apesar da extensa obra ficcional de T. S. Eliot, o livro de Gonçalo M. Tavares dialoga predominantemente com os trabalhos críticos do autor. Nesse aspecto, penso que seja apropriado chamar essa narrativa de metacrítica, já que faz uma crítica da crítica de T. S. Eliot por meio de uma narrativa cujo enredo se desenvolve em meio à crítica de versos.

Em diversos momentos de sua trajetória como escritor e crítico, T. S. Eliot questionou o papel da crítica. No ensaio “A função da crítica”, ele questiona os métodos da crítica puramente impressionista:

O crítico, assim se poderia pensar, a justificar a sua existência, deveria procurar disciplinar preconceitos e manias pessoais – taras a que todos estamos sujeitos – e harmonizar discordâncias com tantos dos seus colegas quanto possível, na busca comum do vero juízo. (ELIOT, 1962:42)

No entanto, T. S. Eliot relativiza – ou talvez esclareça – suas afirmações 33 anos mais tarde em um ensaio chamado “As fronteiras da crítica”, no qual ele defende que a pura e simples explicação dos poemas também não seria o tipo de crítica ideal. Apesar de ter definições bem claras, T. S. Eliot já demonstra certo relativismo:

Se, na crítica literária, dermos toda a ênfase à compreensão, estaremos em perigo de escorregar e cair na mera explicação. Estaremos em perigo de fazer crítica como se ela fosse uma ciência, o que jamais poderá ser. Se, por outro lado, sobrevalorizarmos o deleite, teremos tendência para cair no subjetivo e no impressionista e o nosso deleite não nos dará mais do que diversão e passatempo. (ELIOT, 1962:177)

Na mesma linha de pensamento, o narrador de *O senhor Eliot e as conferências* parece levar alguns dos princípios de T.S. Eliot às últimas consequências, e o resultado é uma análise em que tenta explicar a poesia até nos detalhes mais óbvios, sendo, inclusive, o título de cada conferência iniciado pela expressão “explicação de um verso de...”. O efeito, em geral, é irônico e cômico, como no fragmento a seguir, extraído da primeira conferência, que explica o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”, de Cecília Meireles:

Ainda um outro ponto de vista sobre esse verso: ele perturba o normal funcionamento de uma cidade. Vejam bem: o que aconteceria se os habitantes de uma cidade, de repente, decidissem todos, sem exceção, ir ver o dia crescer entre o chão e o céu? As fábricas ficariam vazias, os escritórios dos advogados ficariam

vazios, os talhos, os bancos de jardins – tudo ficaria vazio. Tal, claro, não seria admissível. Num cenário destes não é difícil prever que, em um determinado momento, quem se deslocasse para ver o dia crescer entre o chão e o céu fosse encarado com desconfiança. (TAVARES, 2012:18)

Apesar de o tom de sátira ser predominante, em relação à tarefa crítica, há trechos em que outros recursos discursivo-literários são usados. No fragmento a seguir, o narrador propõe até uma alteração do verso, para que este se “adaptasse” a uma certa realidade:

É evidente, portanto, que se este verso fosse dirigido a um pobre não seria
Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu
 mas sim
Vai ver o dia crescer entre o chão e o céu
 ou até algo deste tipo:
Vai ver o dia crescer entre o chão e o céu do outro lado da cidade que é mais bonito. (TAVARES, 2012:18, grifo do autor)

Ainda assim, essa reflexão, essa proposta de alteração elaborada pelo senhor Eliot, demonstra uma preocupação com o universo literário, ainda que demonstre que uma possível catarse ou deleite proporcionada pelo verso também não está disponível a todos.

Outro fator que merece destaque é o fato de o livro ser estruturado em conferências. Todos os clichês que envolvem uma conferência estão presentes: pessoas que estão apenas presentes por estar, mas não estão de fato prestando atenção, comentários sobre o número de pessoas presentes e o atraso da conferência:

O senhor Manganelli, organizador da conferência, cumprimentou o senhor Borges, o senhor Breton, e o senhor Swedenborg. Hoje não está muita gente – disse ao senhor Eliot o senhor Manganelli, desculpando-se. O senhor Eliot sorriu. Já passava muito da hora combinada para o início da conferência – o senhor Eliot subiu, então, para o estrado de onde iria falar. O senhor Breton e o senhor Borges, acompanhados naquele dia pelo senhor Balzac, sentaram-se nos seus lugares. O senhor Swedenborg estava há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo. Estava já se concentrando mentalmente nas suas próprias investigações geométricas. O senhor Manganelli, depois de apresentar o senhor Eliot à assistência, sentou-se numa das cadeiras da primeira fila do auditório. (TAVARES, 2012:13)

Essa descrição do ambiente é repetida a cada abertura de conferência, com uma pequena alteração na segunda, e, em seguida, vai diminuindo nos outros, como se não precisasse ser mais dita, como se todas as conferências fossem iguais. Outro clichê que

aparece nessas conferências é a eterna menção à falta de tempo como desculpa para não se ir mais fundo em certos assuntos:

As questões abordadas, a propósito deste segundo verso, serão a questão do aroma. A questão do verde. A questão do orvalho, da lua e da altura. Dado o tempo diminuto que temos disponível, encerro por aqui esta primeira explicação de um verso. Muito obrigado a todos pela atenção. (TAVARES, 2012:20)

O tom jocoso da narrativa segue até a quinta conferência, mas, a partir da sexta, “Explicação de um verso de Joseph Brodsky”, temos uma abrupta mudança. O método continua sendo o da explicação, mas essa explicação é feita por meio de uma linguagem poética, atribuindo uma série de significados para o verso em questão – “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”.

No início dessa conferência, uma pergunta é feita: se uma régua torta poderia medir um corpo perfeito. Particularmente, leio a resposta como uma metáfora do método crítico inadequado usado pela narrativa até então:

E a resposta só pode ser uma: não. Uma régua torta não pode medir, apenas pode olhar. Ora, uma régua não foi feita para olhar, mas precisamente medir. Assim estamos, logo no início, perante uma perturbação. Algo que provoca desconforto. (TAVARES, 2012:63)

Penso que a tal “regua torta” seja a crítica, e que o corpo perfeito seja a poesia. Por conseguinte, a poesia não necessitaria da crítica para ser “medida” ou “explicada”. Essa leitura é corroborada pelo fato que se a última conferência – “Explicação de um verso de Paul Celan” – não existir, temos apenas o verso: “Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho” (TAVARES, 2012:71), isto é, a crítica é desnecessária, apenas o verso importa.

A premissa de que a crítica em forma de explicação é desnecessária é reforçada pelo seguinte fragmento, retirado de *O senhor Breton e a entrevista*:

De certa maneira, toda a explicação da poesia – com os volumes de quinhentas páginas que analisam o terceiro verso de um livro – parece não ser mais do que a colocação de uma substância que pretende fazer desaparecer as fissuras surpreendentes que o verso instalou na linguagem. Com explicações e análises profundas dos versos ficamos, pois, com uma linguagem direita, homogênea e parva. Poderemos dizer, em síntese, senhor Breton, que a poesia é a fissura e a análise da poesia é aplicar uma substância densa fissura até que ela desapareça, e que se torne algo que incomoda por tão plana. Será assim, senhor Breton? (TAVARES, 2009:36)

O fragmento acima deixa ainda mais claro o quanto a crítica, ou a análise ilustrativa, seria perniciosa para a poesia. Quando a crítica explica uma metáfora, aponta uma relação, divaga acerca de influências – ela está aniquilando o encanto da poesia.

No mesmo sentido, a chamada história da literatura também não é poupada. As frases que abrem o livro *O senhor Eliot e as conferências* criticam a extensão dos livros de história literária:

Numa das paredes exteriores do auditório a frase grafitada: “*O doutor Rojas (cuja história da literatura argentina é mais extensa do que a literatura argentina).*” Todos olharam para o senhor Borges, o grafitador do bairro. O senhor Borges sorriu. Abanou a cabeça e murmurou um pouco convincente: não fui eu. (TAVARES, 2012:12, grifo do autor)

Considero que meu ponto de vista fique evidente com o seguinte fragmento, retirado do livro *Biblioteca* (que não pertence ao projeto “O Bairro”):

A faca traz dentro a fotografia do teu futuro sangue. O beijo dessa mulher traz dentro o futuro filho de ambos. Sozinho, o nome – João Cabral de Melo Neto – é um poema. (A faca de João Cabral de Melo Neto é um passarinho.) (TAVARES, 2009:81)

Enquanto faz crítica literária, Tavares faz, ao mesmo tempo, poesia dentro de um livro. Por outro lado, o autor é bastante ácido com relação àqueles que se dedicam apenas à crítica literária. Vejamos o trecho que ele dedica ao famoso e controverso crítico Harold Bloom:

Harold Bloom

A única angústia de homem sensato é a angústia da não influência. Se o teu quarto de hotel entre os vivos for vizinho de habitantes imbecis, muda a direção da cama, para que, pelo menos em sonhos sejas influenciado por diferente vento. A literatura é uma habilidade que os lúcidos têm. O balde brutal, vazio, no centro de uma casa de telhado fraco, anuncia a chuva que aí vem. O balde pode ser, em objeto, o profeta que Sócrates foi para os gregos. Bêbado de biblioteca, Bloom (James-Joyce-Bloom) baixa as calças Bloom e abandona sobre o chão – Bloom uma urina – Bloom culta. Dir-se-ia mesmo bela, não foi fosse ela urina simplesmente. (TAVARES, 2009:63)

Não acredito, porém, que esses fragmentos sejam um manifesto disfarçado contrário a toda e qualquer crítica. Pelo contrário, penso que esse seja mais um indício de como a narrativa de Gonçalo Tavares pensa a literatura contemporânea, a teoria e a crítica como áreas do pensamento muito próximas e que bem podem habitar o mesmo texto.

6 LITERATURA E MERCADO – O FIM DA LITERATURA?

Em diversas ocasiões, Gonçalo Tavares tece comentários ácidos a respeito do mercado literário. Segue a pequena narrativa ficcional “Liberdade de escolha” do livro *O senhor Brecht*:

Era uma livraria que vendia um único livro. Havia 100 mil exemplares numerados do mesmo livro. Como em qualquer outra livraria os compradores demoravam-se, hesitando no número a escolher. (TAVARES, 2005:40)

Ao usar a expressão “um único livro”, o narrador se refere à fórmula usada para produção de livros em larga escala. Não parece haver lugar para criatividade, os leitores hesitam apenas quanto a que “número” escolher. Essa me parece ser uma severa crítica à quantidade de best-sellers que hoje temos no mercado, livros potencialmente iguais. Aspirantes a escritores e até alguns escritores consagrados, muitas vezes escrevem muito menos movidos pela necessidade de escrever e mais pelo desejo de um possível lucro. A literatura, como “arte da escrita” estaria condenada por esse aspecto. De acordo com Walter Benjamin,

A massa é matriz de onde emana, no momento atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço de número de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, a princípio, sob forma depreciada. (BENJAMIN, 1975:36)

Já na primeira metade do século XX, Benjamin notou que a quantidade transformou-se em qualidade, ainda que às vezes duvidosa. A literatura, atingindo as massas, democratizou-se, sem dúvida. No entanto, o mercado literário parece consumir em larga escala sempre a mesma fórmula. Não quero cair naquilo que Benjamin chamou de lugar-comum, de que as massas não saberiam apreciar a “verdadeira” arte, de que as massas só procuram diversão. Pelo contrário, parece que o narrador de *O senhor Brecht* critica o próprio mercado literário por oferecer “um único” livro ao seu público. Ao perceber que uma fórmula vende, o mercado literário parece se acomodar, não se arriscando em dar lugar a novas estéticas, preferindo repetir sempre o “mesmo” livro como forma infalível de garantir o lucro.

A partir daí, analisei um caso concreto, de duas listas de livros mais vendidos. Comparei a lista dos livros mais vendidos da Revista Veja e da Amazon.com. Fiz essas escolhas por serem duas listas abrangentes, que englobam dois grandes mercados, uma

calcada no mercado brasileiro e outra no mercado norte-americano e internacional. O acesso ocorreu no dia 15/04/13. Em relação à lista da Veja, os dados são referentes aos livros mais vendidos na semana, ao passo que na Amazon.com a lista é atualizada diariamente. No entanto, isso não prejudica nossa análise, pois essas listas servem apenas para exemplificar o argumento.

Dadas as dimensões que um trabalho de conclusão de curso permite, analisarei apenas os cinco primeiros livros de cada lista. Começarei pela lista da Amazon.com. O primeiro livro da lista, *Say You're Sorry*, de Michael Robotham é um suspense com elementos psicológicos. O segundo, *Damaged*, de H. M. Ward, um romance “para adultos”. O terceiro, *The Bet*, de Rachel Van Dyken, é um romance açucarado com elementos fantásticos. O quarto, *Real*, de Kate Evans, é outro “romance adulto”, seguindo o estilo da famosa trilogia *Fifty Shades of Grey*. E por fim, o quinto, *Shadowy Horses*, de Susanna Kearsley, um romance de aventuras que mistura história, arqueologia e elementos fantásticos. Qualquer semelhança com *Indiana Jones* não é mera coincidência.

Em relação à lista brasileira, da Veja, temos em primeiro lugar um livro de autoajuda “disfarçado” de romance, *O Lado Bom da Vida* de Matthew Quick. Em segundo, terceiro e quarto lugares temos, respectivamente, *Cinquenta Tons de Cinza*, *Cinquenta Tons de Liberdade* e *Cinquenta Tons Mais Escuros*, todos de E. L. James, a famosa trilogia de romances sadomasoquistas que está fazendo sucesso no mundo inteiro. Em quinto lugar está *Toda Poesia*, de Paulo Leminski.

Essas duas listas dizem muito. Primeiro, dos dez livros mencionados, apenas um é de poesia. Todos os outros são narrativas longas. Não há contos, não há ensaios, para citar apenas os gêneros mais tradicionais. Dos dez livros, cinco são “romances para adultos”. Não tenho nada contra narrativas que exploram a sexualidade dos personagens, no entanto, isso parece muito mais oportunismo do mercado, uma fórmula que vendeu e que está sendo repetida à exaustão. Dos cinco livros restantes, quatro pertencem a gêneros igualmente muito explorados, como já mencionado. O último livro, *Toda poesia* de Leminski, não chega a ser uma exceção, já que é uma coletânea de toda a poesia do autor e não um trabalho inédito.

Se, por um lado, o mercado oferece sempre o “mesmo” livro, existe um grande número de poetas que não conseguem publicar e/ou não têm seu trabalho reconhecido. Ainda no livro *O senhor Brecht*, em uma narrativa chamada “Os Poetas” o narrador afirma o seguinte: “Os poetas, numa enorme fila que ultrapassa já a esquina do quarteirão seguinte, aproveitam o momento de espera para preencherem cuidadosamente o formulário” (TAVARES, 2005:32).

Leio tal narrativa como uma metáfora da burocratização da vida dos poetas e escritores em geral, que tentam vender e viver de sua arte. Não tenho acesso a dados de editoras, mas penso que o número de trabalhos rejeitados por editoras seja enorme. Penso também que muitos desses trabalhos podem ser de qualidade, mas como não oferecem uma garantia de lucro, talvez não tenham chances no mercado editorial.

Outra burocracia que muitos escritores enfrentam são os concursos literários. Muitas vezes, o prêmio é apenas a publicação. Há várias formalidades para se inscrever – é a burocratização da criatividade poética e ficcional. Como exemplo, procurei no *site* de buscas Google por “concursos literários”. Após uma breve seleção, para localizar um que estivesse ainda com inscrições abertas, encontro o Prêmio Literário Florbela Espanca, do qual seguem algumas regras:

Os trabalhos apresentados devem ser assinados com pseudônimo, dactilografados a dois espaços e impressos em papel formato A4. Os cinco exemplares devem ser entregues na Unidade Municipal de Cultura, Desporto e Turismo da Câmara Municipal de Vila Viçosa, sita no Largo D. João IV, 40 – A., até às 16 horas do próximo dia 15 de Setembro.

Penso que o narrador de *O senhor Brecht* está se referindo exatamente a isso quando usa a imagem dos poetas em fila preenchendo formulários. Conste que as regras acima são apenas uma pequena parte do regulamento, pois o regulamento completo tem duas páginas.

Parece-me, aqui, que os personagens de Gonçalo M. Tavares estão se perguntando, por meio de um discurso fragmentado e explicitamente teórico, o mesmo que Silviano Santiago se perguntou no ensaio a respeito da prática literária no Brasil “Literatura e Cultura de Massa”:

por que alguém ainda decide ser escritor? Por que solitária e artesanalmente decide trabalhar com palavras com vistas a um livro, livro que se torna mais e mais um objeto obsoleto na época da cultura de massa? Há que ser única e exclusivamente pessimista quanto ao futuro da literatura? Estará e está fadada ela a ser uma produção de “jeca-tatus” da periferia não industrializada? Em outras e finais palavras: existe ainda uma função social para a literatura neste final de milênio? (SANTIAGO, 2004:120)

Posso sugerir algumas respostas às perguntas de Silviano Santiago: tenho algumas suspeitas em relação a tendências da literatura. Parece arrogância de a minha parte querer fazê-lo, já que até Ítalo Calvino (CALVINO: 1990) disse que gostaria de não fazer previsões sobre o futuro da literatura. No entanto, posso falar sobre fenômenos que observo no presente.

As respostas parecem estar no próprio mercado literário. Como comentei anteriormente, sim, existe uma exploração de certas fórmulas e gêneros. O mesmo ocorre com as outras artes, principalmente com a música e o cinema.

Em contrapartida, não sei se em algum outro momento da história se escreveu tanto e se explorou tantos gêneros. O Prêmio Portugal Telecom elegeu, na primeira etapa de seu concurso no ano de 2013, 22 romances, 21 livros de poesia e 20 livros de conto/crônica. Considerando que eles foram selecionados de um universo de livros publicados, e considerando ainda que isso leva em conta apenas a produção literária em língua portuguesa, realmente, não é possível sugerir que o mercado literário guarda um futuro nefasto para a literatura.

Acredito que, nos fragmentos de *O senhor Brecht*, Gonçalo M. Tavares esteja se referindo a essa literatura criada, vendida e comprada como qualquer mercadoria. Não penso que seja uma generalização do autor, mas sim, uma observação acerca da globalização e do capitalismo, que atingem diretamente a literatura.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com este trabalho, pretendi verificar se o discurso teórico por trás da narrativa ficcional de Gonçalo M. Tavares rompia, convergia ou acrescentava algo à teoria literária tradicional. Em minha leitura, penso que o discurso teórico tavariano converge e acrescenta algo à teoria literária.

Na primeira subseção do Capítulo 1, no qual o conceito de literatura é discutido, cheguei à conclusão de que a visão formalista do conceito de literatura passa pelas seguintes noções: entrelugar, metalinguagem, temporalidade e ficcionalidade. Como foi devidamente discorrido, a narrativa de Tavares converge para todos esses sentidos, e, em alguma medida, duvida de todas.

Em um segundo momento, quando discuto a linguagem poética e literária, observo divergência entre os autores da teoria literária tradicional. Eagleton não acredita na dicotomia linguagem comum/linguagem literária. Gonçalo M. Tavares, ainda que acredite que a linguagem tem papel crucial na construção do texto poético-literário, relativiza essa noção, afirmando que a importância da linguagem não reside só no texto poético, mas em outros gêneros também. Aparentemente, Gonçalo M. Tavares tem ideias abrangentes acerca da função e do papel da literatura. Ora ironiza a arte pela arte, ora acredita que a arte tem a função de humanizar as pessoas, oscilação também encontrada na teoria literária tradicional.

Em relação ao quarto subcapítulo, no qual a criação literária é abordada, existe convergência entre o que Aguiar e Silva pensa e a concepção de Tavares. Aguiar e Silva traça um panorama da história da criação e acredita que uma ponderação entre esses princípios seja o ideal para a criação. Da mesma maneira, a narrativa tavariana sugere uma relativização quanto ao ato de escrever.

A última parte do primeiro capítulo, que trata do papel da crítica, parece ser a mais polêmica e talvez a única que aponte uma real ruptura entre o discurso do escritor português e a tradição teórica, mas essa seria uma leitura superficial. Gonçalo M. Tavares acredita que, muitas vezes, tudo que a crítica consegue fazer é tirar o encantamento provocado pelo texto literário. Ao mesmo tempo, muitas vezes é possível notar que enquanto constrói um texto ficcional, o autor faz ao mesmo tempo crítica literária. Ou seja, o autor não ironiza toda e qualquer crítica, mas sim aquela que se pretende “dar o significado”, “explicar” ou “mostrar a verdade” por trás de um texto.

O mercado literário que se vale do capitalismo mais selvagem e a burocratização do ofício de escritor também são alvo da ironia tavariana.

Até aqui, aponte todos os quesitos nos quais existe convergência entre a narrativa teórico-ficcional de Gonçalo M. Tavares e a teoria literária tradicional. O ponto em que acredito que a obra de Gonçalo M. Tavares acrescente algo para a teoria literária é o fato de que o autor praticamente escreve sua própria poética dentro de seu texto ficcional.

Antoine Compagnon já afirmou que a teoria da literatura não tem mais o prestígio de outrora:

A teoria acomodou-se e não é mais o que era: está aí assim como todos os séculos literários está aí assim como todos os séculos literários estão aí, como todas as especialidades convivem na universidade, cada uma em seu lugar. Encontra-se compartimentada, inofensiva, espera os estudantes à hora certa, sem outro intercâmbio com outras especialidades nem com o mundo a não ser por intermédio desses estudantes que vagueiam de uma disciplina a outra. Não está mais viva que as outras disciplinas, na medida em que não é mais ela que diz por que e como seria necessário estudar a literatura, qual é a pertinência, a provocação atual do estudo literário. Ora, nada a substitui nesse papel, aliás, não mais se estuda tanto a literatura. (COMPAGNON, 2010:14)

Se a teoria está realmente em crise, penso que narrativas metaficcionais como a do projeto “O Bairro”, que borram os limites entre ficção, teoria e crítica, sejam, quem sabe, uma saída estratégica e interessante e que essa talvez seja a grande contribuição de Gonçalo M. Tavares para a teoria literária: pensar o texto literário dentro de si mesmo.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 1ª edição. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1976.
- BENJAMIN, Walter et al. *Os pensadores XLVIII: textos escolhidos*. 1ª edição. São Paulo: Abril S.A., 1975.
- BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficcção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.
- BITTENCOURT, Rita Lenira de Freitas. *Poéticas do presente: espaço e imagem*. (Projeto de Pesquisa) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones – El aleph – El informe de brodie*. Segunda edición. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2006.
- BUCHANAN, Ian. *A Dictionary of Critical Theory*. First Edition. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CÂMARA MUNICIPAL DE VILA VIÇOSA. *Prêmio Literário Florbela Espanca*. Vila Viçosa: 2013.
- CARDOSO, Fabiano. *Pós-modernismo e ironia na coleção: “O Bairro” de Gonçalo M. Tavares*. 115 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, 2013.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DALTOÉ, Natalí Borba. *Gonçalo Tavares e Italo Calvino: trânsitos no bairro*. 56 f. (Trabalho de Conclusão de Curso) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.
- D’ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1983.
- _____. *Literary Theory: an introduction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- ELIOT, T. S. *Ensaio de doutrina crítica*. Lisboa: Guimaraes Editores, 1962.
- FERREIRA, Gabriela Semensato. *A Imagem e o Acaso em Invenção da Solidão*. II Jornada UFRGS de Estudo Literários. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013. Comunicação oral.

- _____. *Os espaços da memória em A Invenção da Solidão*. XI Fórum FAPA, 2012. Comunicação Oral.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- MARQUES, Joana Ganiho. *Novas formas de habitar 'o Bairro' de Gonçalo M. Tavares: sobre os projetos galerista por um dia e Senhores Projetos no Bairro de Gonçalo M. Tavares*. Revista: Estúdio, Vol. 3, (5): 161 – 166.
- MORAES, Liani Fernandes de. *Gonçalo M. Tavares e seus senhores*. 333 f. Tese (Doutorado) – Departamento: Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2012.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *O entre-lugar de Silviano Santiago*. Correio Brasiliense. Pensar, Brasília, p. 8-11, 02/06/2002.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. *O ano da morte de Ricardo Reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SILVA, Maria Madalena Marcos Carlos Teixeira da. *Gonçalo M. Tavares: o despojamento da razão como interrogação da impossibilidade*. Carnets IV, (Res)ources de l'extravagance, janvier 2012: 225 – 243.
- STUDART, Júlia Vasconcelos. *O bairro, um projeto de crítica estendida*. Alea vol. 14. Rio de Janeiro, Jan/Jun 2012.
- TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. São Paulo: Lumme Editor, 2007.
- _____. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010.
- _____. *Breves notas sobre o medo*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010.
- _____. *Breves notas sobre as ligações: Lansol, Molder e Zambrano*. Florianópolis: Ed. Da UFSC: Ed. da Casa, 2010.
- _____. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- _____. *O senhor Breton e a entrevista*. Lisboa: Editora Caminho, 2008.
- _____. *O senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

- _____. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- _____. *O senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.
- _____. *O senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- _____. *O senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- _____. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- _____. *O senhor Valéry e a lógica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- _____. *O senhor Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. 1ª. Edição Cosac Naify Portátil. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- VILA-MATAS, Enrique. *Doutor Pasavento*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- _____. *Bartebly e companhia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London and New York: Routledge, 1984.
- WETMANN, Ariadne Leal. *Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na série O Bairro, de Gonçalo Tavares*. 99 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.
- XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. *A literatura rumo a si mesma: Roberto Bolaño e Enrique Vila-Matas*. 134 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.
- ZAMBRA, Alejandro. *Bonsai*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

- FERREIRA, Ana Dias. *Prémio José Saramago para 'Jerusalém' de Gonçalo M. Tavares*. Disponível em: http://www.dn.pt/inicio/interior.aspx?content_id=624979. Acesso em: 13/04/2013.
- FILGUEIRAS, Mariana. *Cinco poetas da nova geração falam da boa fase do gênero no país*. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/cinco-poetas-da-nova-geracao-falam-da-boa-fase-do-genero-no-pais-8098751>. Acesso em: 15/04/2013.
- IONLINE. *Gonçalo M. Tavares: "Se passo um dia sem escrever sinto que não estou a cumprir a minha obrigação"*. Disponível em: <http://www.ionline.pt/artigos/goncalo-m-tavares-se-passo-dia-sem-escrever-sinto-nao-estou-cumprir-minha-obrigacao>. Acesso em: 15/04/2013.

ITAU CULTURAL. Grupo TEAR. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=8943&lst_palavras=&cd_idioma=28555. Acesso em 03/07/2013.

VICTOR, Fábio. *Português Gonçalo M. Tavares fala sobre maldade, Saramago e o Brasil*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/767901-portugues-goncalo-m-tavares-fala-sobre-maldade-saramago-e-o-brasil.shtml>. Acesso em: 13/04/2013.