

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MARIA CATARINA RABELO BOZIO

**O jogo da *deformação criativa* em Gonçalo M. Tavares:
o caso d'O senhor Eliot**

Versão corrigida

São Paulo

2023

MARIA CATARINA RABELO BOZIO

**O jogo da *deformação criativa* em Gonçalo M. Tavares:
o caso d'O senhor Eliot**

Versão corrigida

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.a Dr.a Lilian Jacoto.

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

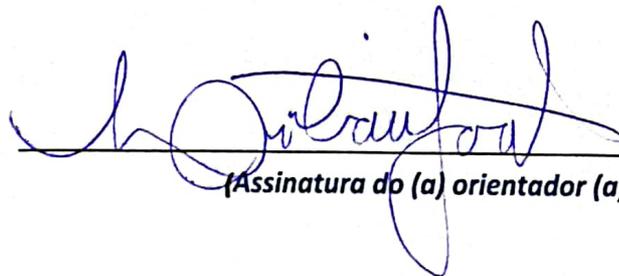
B793j Bozio, Maria Catarina Rabelo
O jogo da deformação criativa em Gonçalo M.
Tavares: o caso d'O senhor Eliot / Maria Catarina
Rabelo Bozio; orientadora Lilian Jacoto - São Paulo,
2023.
184 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Tavares, Gonçalo, 1970- . 2. Literatura
portuguesa contemporânea. 3. Intertextualidade. 4.
Deformação criativa. I. Jacoto, Lilian, orient. II.
Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Maria Catarina Rabelo Bozio****Data da defesa: 16/10/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Lilian Jacoto**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 11 / 12 / 2023

(Assinatura do (a) orientador (a))

*À minha família,
em especial à minha linhagem materna,
pela força transformadora da vida repleta de afetos.*

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa só foi possível graças ao suporte, apoio e incentivo de muitas pessoas em minha trajetória acadêmica e pessoal.

Agradeço primeiramente às forças divinas, com suas diversas possíveis nomenclaturas, que me mantiveram sã, atenta e forte ao longo do longo percurso deste trabalho.

À minha mãe, Eliana, pelo exemplo de dedicação, valorização ao estudo e, acima de tudo, paixão pelo conhecimento. Ao meu pai, pelo incentivo constante e por vezes silencioso.

Às minhas avós, Benedita, Neusa e Maria, por me ensinarem, cada uma a sua maneira, sobre a força do feminino, do trabalho e do cuidado.

Ao meu avô, pelo companheirismo nas tardes de silêncio e agitação que me levaram à descoberta dos meus prazeres mais sinceros: o mar e as palavras.

Ao meu companheiro de jornada, Thiago, por me ensinar a amar o cuidado e por ser segurança, luz e aconchego quando as dúvidas pareceram intransponíveis.

Aos afilhados, Pedro Henrique e Theo, que me inspiram a buscar sempre a melhor versão de mim.

À Prof.a Dr.a Lilian Jacoto pela orientação mais respeitosa e cuidadosa que eu poderia ter na trajetória deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Leonardo Villa-Forte e ao Prof. Caio Gagliardi, pela leitura atenta e pelas sugestões feitas no exame de qualificação para o desenvolvimento deste trabalho.

Às amigas, Adriane e Natasha, pelo pouso certo, pelo delivery de capítulos corrigidos e pelos momentos de leveza compartilhados desde muito antes desta jornada. Ao amigo Carlos, articulador acadêmico, a quem devo a abertura de portas para esta pesquisa. À amiga Ana Luiza pela escuta atenta e tantas trocas nesse percurso compartilhado de escrita e giz. À Mayara e ao Leonardo, pela leitura e pelas sugestões cuidadosas a este texto. Aos amigos ligados pelo som, pelos batiques que tanto me reenergizaram nos dias difíceis. À Vivi, à Cláudia e ao Anselmo pelos suportes metafísicos.

À Andrea Godinho, pela liderança inspiradora e acolhedora que me incentivou a persistir neste sonho e também em muitos outros. E, representados por ela, a todos os colegas e amigos do Colégio Poliedro: Murilo Navarro, Thiago Pavan, Rafaella Barbosa, Fabiula Neubern, Gabrielle Cavalin, Francielly Baliana, entre tantos outros.

Por fim, agradeço aos meus alunos e ex-alunos pela energia das nossas trocas e por serem, tantas vezes, ouvintes atentos e animados de flashes desta pesquisa.

“Começar aqui é interromper uma tarefa no outro lado.”

(TAVARES, 2013b).

RESUMO

BOZIO, Maria Catarina Rabelo. *O jogo da deformação criativa em Gonçalo M. Tavares: o caso d'O senhor Eliot*. 2023. 184f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

No contexto da literatura portuguesa contemporânea, o livro *O senhor Eliot e as conferências* assume papel emblemático para aprofundar o olhar sobre a obra de Gonçalo M. Tavares. Para esta pesquisa, tomamos como central a estratégia da escrita deformadora, a qual propomos como jogo representativo de seu processo criativo. Nesse percurso, são aproximados da produção tavariana outros autores, como T. S. Eliot e Roland Barthes, cujas reflexões críticas e procedimentais se fazem perceber e ampliam as possibilidades interpretativas na obra do autor português. Entretanto, procura-se extrapolar tais procedimentos e suscitar, ao fim, reflexão mais ampla e perscrutada do *corpus*, com o intuito de contemplar tanto o seu potencial interno de formulação crítica quanto as implicações das escolhas que formam o conjunto de textos aventados para as conferências do senhor Eliot. Dessa forma, pretendemos dialogar com a noção de cânone e a revisitação dos clássicos movimentada pela leitura da obra tavariana, evidenciando o potencial de reflexão do mecanismo de curadoria desempenhado pelo autor e pelo protagonista da obra.

Palavras-chave: *O senhor Eliot e as Conferências*. Gonçalo M. Tavares. Literatura Portuguesa. Deformação criativa. Intertextualidade.

ABSTRACT

BOZIO, Maria Catarina Rabelo. *The game of creative deformation in Gonçalo M. Tavares: the case of Senhor Eliot*. 2023. 184f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2023.

In the context of contemporary Portuguese literature, the book *O Senhor Eliot e as conferências* is emblematic to deepen the reading on the work of Gonçalo M. Tavares. For the research, the deforming writing strategy is taken as central, which we propose as a representative trick of his creative process. Other authors are mobilized to analyze Tavares's production, such as T. S. Eliot and Roland Barthes, whose critical and procedural reflections are perceived and expand the interpretative possibilities in the work of the Portuguese author. However, an attempt is made to extrapolate such procedures and, in the end, to provoke a broader and more scrutinized reflection of the *corpus*, in order to contemplate both its internal potential for critical formulation, and the instructions for the choices that form the set of texts suggested for the conferences of Senhor Eliot. In this way, we intend to dialogue with the notion of *canon* and to revisit the classics moved by the reading of the Tavares's work, as well as the full potential of reflection on the curatorship mechanism executed by the author and the protagonist of the work.

Keywords: *O senhor Eliot e as conferências*. Gonçalo M. Tavares. Portuguese Literature. Creative deformation. Intertextuality.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	II
I	O CASO	14
1.1	<i>O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS: A REPRESENTAÇÃO DE UM PROJETO LITERÁRIO....</i>	14
1.2	<i>O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS COMO CASO EMBLEMÁTICO DE UMA OBRA.....</i>	21
1.3	O PRÓLOGO ANTECIPA AS JOGADAS	25
1.4	REGRAS DO JOGO: A <i>DEFORMAÇÃO CRIATIVA</i>	27
1.4.1	Uma demonstração da esquizofrenia analítica do senhor Eliot.....	33
1.4.2	Leitura como ato fundador da autoria e da obra tavarianas	38
1.4.3	Citação: a curadoria como marca da autoria tavariana	45
1.4.4	A deformação criativa: a apropriação na função-autor tavariana	49
1.4.5	Escrita recriativa: a deformação como dispositivo de um projeto autoral	54
1.5	GONÇALO M. TAVARES DITA AS REGRAS: O CURADOR DESSE BAIRRO-BIBLIOTECA.....	57
2	AS PEÇAS DE UMA COMUNIDADE BAIRESCA	65
2.1	O OUTRO COMO ORIGEM DOS ESTRANHAMENTOS	65
2.2	LER E ESCREVER: O PONTO DE ENCONTRO DO QUE É COMUM	69
2.3	REFERÊNCIA EPÔNIMA CENTRAL: SENHOR ELIOT	71
2.4	A TEIA DO BAIRRO TAVARIANO.....	85
2.4.1	Os senhores interagem: <i>organizam, ouvem ou ignoram</i> as conferências.....	85
2.4.2	As conexões da comunidade expandida	96
3	DEFORMAÇÕES CRIATIVAS: O JOGO TAVARIANO	105
3.1	A APROPRIAÇÃO IRÔNICA EM GONÇALO M. TAVARES.....	105
3.2	DEFORMAÇÕES: UM LABORATÓRIO CRIATIVO A PARTIR DAS REFERÊNCIAS NA OBRA DE GONÇALO M. TAVARES	109
3.2.1	O laboratório criativo em <i>O senhor Eliot e as conferências</i>	112
3.2.1.1	<i>O gênero deformado: entre o textual e o literário.....</i>	<i>114</i>

3.2.1.2	<i>O recorte do verso</i>	118
3.2.1.3	<i>As análises deformam</i>	125
3.2.1.4	<i>Versos corrigidos: o auge das deformações</i>	132
4	<i>O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS: UM CASO EMBLEMÁTICO DA OBRA TAVARIANA</i>	140
4.1	O SILÊNCIO RETUMBANTE DO PÓS-GUERRA	140
4.2	A CRÍTICA DA CRÍTICA: UMA MOEDA DE TROCA COM A ACADEMIA	150
	CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PARTE PELO TODO: O CASO D’O SENHOR ELIOT COMO METONÍMIA DA FICÇÃO TAVARIANA	157
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
	ANEXO A	172

INTRODUÇÃO

Começo da mesma maneira que iniciou Gonçalo M. Tavares o livro *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b): interrompendo uma tarefa noutra lado para introduzir este trabalho. Essa interrupção — que é fim e começo — refere-se às vastas possibilidades de, apesar da necessidade de encerrar esta pesquisa, seguir investigando a escrita tavariana. Foram numerosos os caminhos possíveis para este trabalho de doutoramento a partir do encontro com a produção de Gonçalo M. Tavares; eles, inclusive, seguem se abrindo, a cada nova leitura, com mais conexões e encruzilhadas, em mergulhos que podem ser sempre mais profundos. Por isso, introduzir o começo desta leitura é, também, interromper um processo de pesquisa que poderia ser (e será) contínuo para além deste trabalho.

É por isso que este trabalho, desde o princípio, se mostrou diverso em possibilidades e se constituiu como uma árdua missão de definir seu escopo: escolher *corpus* e recortes para que fosse possível cumprir o projeto assumido; abrir mão de alguns vieses interpretativos, ainda que interessantes, para que fosse possível trabalhar parte das conexões mapeadas; e, principalmente, exercitar a continuidade do aprendizado sobre a tradição literária, por meio de uma relação intrínseca à escrita tavariana. A imensa biblioteca de autores e obras citados em seus livros, mencionados diretamente ou indiretamente referenciados, obriga-nos a duas posições: o exercício constante de reconhecer o vasto repertório cultural do qual Gonçalo M. Tavares se utiliza em suas obras; e a concomitante consciência de que, além daqueles já localizados, sempre será possível localizar novos diálogos ou aproximações a partir de sua literatura.

Essas camadas de diálogos com a tradição literária compõem uma obra ambiciosa com o seu tempo, que é também o nosso. Por isso, um dos desafios iniciais desta investigação consistiu em escolher um *corpus* representativo do projeto literário de Gonçalo M. Tavares. A decisão, que poderia ter se baseado em diversos critérios, voltou-se a um livro que julgamos um exemplo da coleção em que está inserido e que, posteriormente, mostrou-se também uma pertinente metonímia dos demais títulos tavarianos. Assumimos, então, *O senhor Eliot e as conferências*¹ (TAVARES, 2012a) como parte representativa desse todo tavariano; isto é, como exemplo emblemático das demais obras produzidas por Gonçalo M. Tavares, tanto na coleção do *Bairro*, quanto em outros de seus *Cadernos*.

¹A publicação original do livro ocorreu em 2010, em terras lusitanas, sob o selo da Editorial Caminho. A edição a que se refere esta pesquisa é a publicada pelo grupo editorial Casa da Palavra, em 2012.

A apresentação prévia desse caso do senhor Eliot, assim como algumas perspectivas teóricas e interpretativas norteadoras do trabalho estão presentes no capítulo 1, o mais longo, como convite ao início desta leitura. Nos capítulos 2 e 3, as perspectivas analíticas são aprofundadas em leituras mais densas e exemplificadas com trechos da obra. No capítulo 4, consolidamos algumas interpretações a partir das análises apresentadas nos capítulos anteriores e ampliamos a associação entre o livro aqui central e outros títulos tavianos.

Ao longo do nosso processo de pesquisa, passamos a assumir a personagem senhor Eliot como um leitor canhestro, que escreve em posse das suas faculdades de leitura, mas o faz constantemente com ruídos. O efeito dessa abordagem é uma escrita por vezes irônica e risível, que se constitui por meio de autores e obras selecionados para contribuir com esse projeto literário sedimentado na revisitação da tradição literária e crítica, sem a afetação ou a limitação que poderia se esperar da influência desse passado.

A partir dessa perspectiva do diálogo com a tradição e a crítica literárias, trabalhamos, no capítulo 1, as ferramentas para a composição dessa obra: as deformações criativas, assim como o papel da leitura e da citação na composição de uma escrita *recriativa* norteadada por um processo de curadoria. No capítulo 2, enveredamos pelo aprofundamento de algumas dessas temáticas, como as interações entre os senhores-personagens — autores citados em *O senhor Eliot e as conferências*, com especial atenção para o protagonista senhor Eliot —, e pela análise dessa teia literária de autores e referências que só se pode constituir por meio da leitura e da escrita feita a partir dela. O capítulo 3 se debruça sobre as ferramentas criativas desse projeto. Ali, passamos a analisar como se dá o laboratório criativo dessas deformações de obras norteadoras, por meio do recorte de versos para serem alvo de análises do protagonista, a deformação das análises e, no limite, a proposta de correção de alguns excertos. O capítulo 4 se debruça sobre a consolidação das possibilidades interpretativas desse projeto. Nele, refletimos sobre a abordagem tavianiana de criticar indiretamente o modo de se fazer crítica na contemporaneidade, por meio de análises canhestras que ironizam o papel desempenhado pelo erudito nesse contexto. Neste capítulo final, refletimos também sobre a representatividade da obra no conjunto de livros do escritor Gonçalo M. Tavares, traçando conexões com aspectos mencionados nos capítulos anteriores; e sobre a estratégia de silenciar, na última das conferências previstas para a obra, diante da memória mais comovente da contemporaneidade: o impacto da guerra e do nazismo. Nos anexos, por fim, consolidamos parte dessa tradição constantemente revisitada na obra tavianiana, a fim de que seja possível ter contato com os poemas recortados pelo conferencista senhor Eliot na sua integridade.

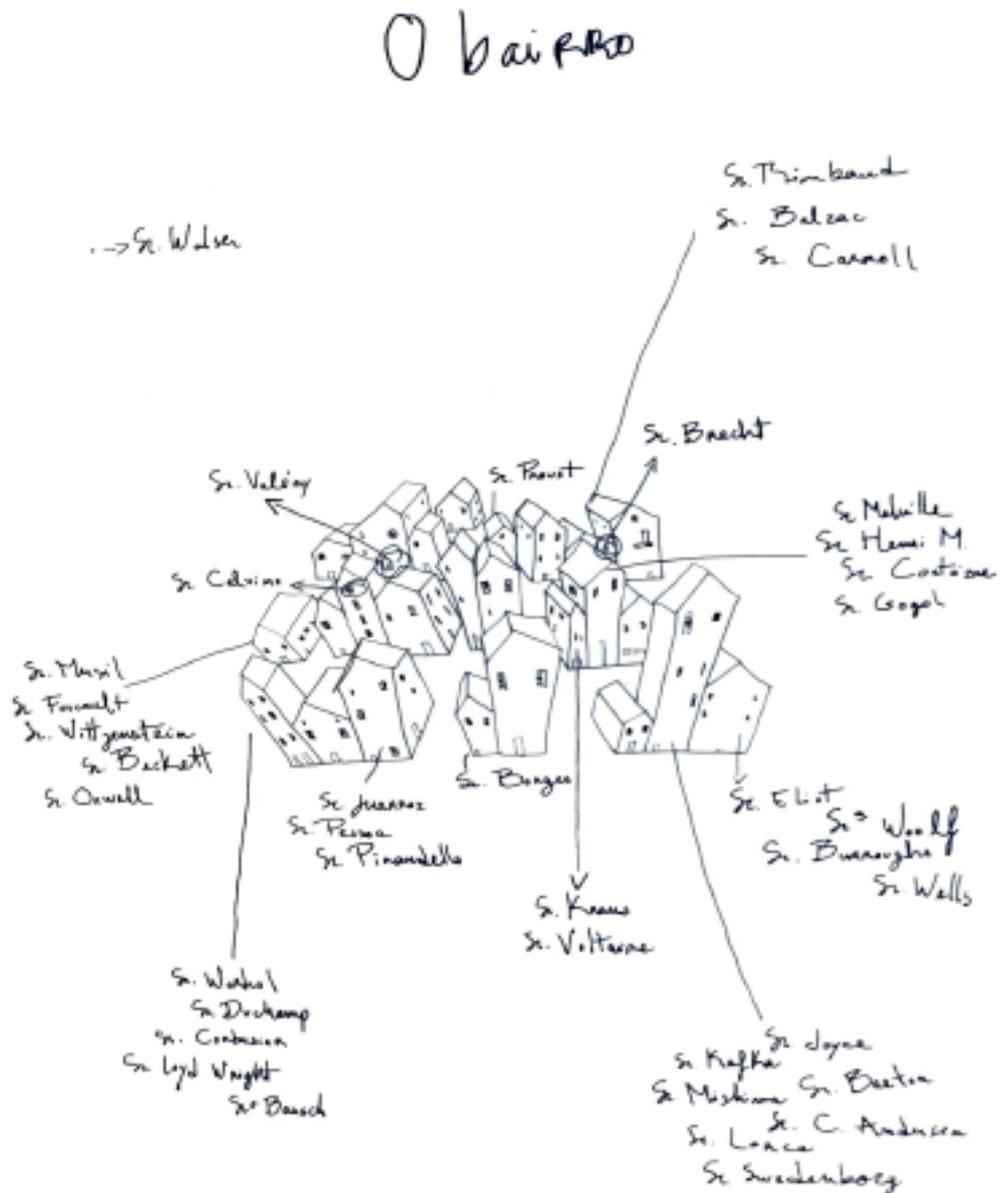
De forma geral, ao assumir *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) como representativo de um conjunto mais amplo, entendemos que a obra de Tavares mantém uma conexão imediata com o contemporâneo, enquanto vemos nele a responsabilidade de pensar sobre o fazer literário neste século, com o peso das experiências e das memórias desta geração. Isto é, assumimos que essa vertente é tramontana de sua abordagem criativa. Nesse sentido, suas características também nos obrigam a friccionar, constantemente, sua produção a essa escrita intertextual com a tradição literária. É nesse sentido que entendemos a escrita tavariana como uma proposta que projeta uma forma de pensar a literatura e, neste caso, o literário em Gonçalo M. Tavares pode ser visto como um projeto de escrita que se constitui também como um projeto de leitura dessa vasta biblioteca a que chamamos tradição.

1 O CASO

1.1 O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS: A REPRESENTAÇÃO DE UM PROJETO LITERÁRIO

Atravessar a rua e deparar-se com a casa do senhor Borges. Na outra esquina, senhor Pirandello, senhor Pessoa e senhor Juarroz se avizinham. Poucas casas à frente, senhor Eliot, senhora Woolf, senhor Wells e senhor Burroughs. Esses são apenas alguns dos moradores desta comunidade literária: o *Bairro de Tavares*.

Figura 1 — O *Bairro de Tavares*



Fonte: (TAVARES, 2012a, p. 5)

É neste bairro-biblioteca fictício, cuja curadoria é feita por Gonçalo M. Tavares, que se desenvolve a coleção “*O Bairro*” e, mais especificamente, o enredo que dá origem ao objeto desta pesquisa. As publicações dessa coleção, iniciadas em 2002, se alongam até 2011, em Portugal, sendo que ainda há expectativa para novos títulos. Em todos os livros, o autor recria personalidades e dialoga com grandes autores da literatura ocidental. Tavares traz personagens homônimos a escritores, artistas e pensadores consagrados de diversas nacionalidades, campos de conhecimento e gerações. Alguns exemplos são *O senhor Calvino e o passeio* (2011a), *O senhor Juarroz e o pensamento* (2006), *O senhor Valéry e a lógica* (2011c) e *O senhor Eliot e as conferências* (2012a). Esses senhores-personagens atuam como fantasmagorias de seus epônimos. Isto é, “[...] soam como ecos muito longínquos, quase inaudíveis; uma sensação de estranha familiaridade se apossa dos leitores” (JACOTO, 2018, p. 82). Nesse processo, os leitores que possuam certa bagagem da tradição literária podem reconhecer, pontualmente, algumas características da produção crítica ou criativa do autor referenciado. Mas há uma constante tensão nesse recurso, porque não existe validação biográfica ou um conjunto de fatores que legitimem tal associação. Desse modo, na leitura, as sensações podem ser contraditórias: o que soa familiar também causa estranheza; aquilo que gera conforto também pode incomodar; o nome similar força a memória enquanto também estimula a imaginação.

É o que acontece, por exemplo, em *O senhor Breton e a entrevista* (TAVARES, 2008a), no qual o protagonista, apesar de entrevistar a si mesmo em um jogo bastante introspectivo, remete ao poeta surrealista francês André Breton, que sabemos ter concedido uma sequência de entrevistas ao jornalista André Parinaud. Ou ainda em *O senhor Walser* (TAVARES, 2008b), cujo isolamento, em um hospital psiquiátrico, de Robert Walser, epônimo da personagem, parece ser mimetizado no isolamento do bairro tavariano, o que fica visível no canto superior esquerdo da Figura 1. Como último exemplo, vale mencionar *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (TAVARES, 2011b), que lembra o cientista e filósofo Emanuel Swedenborg e cujas abordagens têm tom bastante divertido e uma grande mistura verbo-visual que se utiliza de formas geométricas para analisar o mundo, sempre sob uma perspectiva lógica e matemática, com reflexões sobre a memória, a morte, o tempo, entre outros temas. A relação indiretamente imediata com os autores que dão título aos livros, portanto, opera como indício pouco evidente, porém suficiente, para que o leitor seja convocado ao papel de estranhá-la.

Especificamente *O senhor Eliot e as conferências* (2012a), objeto central desta pesquisa, apresenta sete conferências proferidas pela personagem tavariana senhor Eliot, sendo que em cada uma delas se pretende como que uma “explicação” de um verso de um renomado poeta, entre eles: René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W. H. Auden, Joseph Brodsky, Paul Celan

e Cecília Meireles. Para além de mencionar, o protagonista deforma, não raro por meio da reformulação e da “correção”, os versos desses autores. Frequentam as conferências do senhor Eliot personagens como senhor Borges, senhor Breton, senhor Balzac e senhor Swedenborg, pressupondo um diálogo com outros autores tanto quanto sugere a vizinhança no restante da coleção.

Em termos estruturais mais específicos, é importante destacar que, apesar de todos esses senhores serem frequentadores assíduos das conferências, não sabemos com que frequência acontecem esses encontros, nem o mecanismo de divulgação utilizado para atrair esses espectadores, já que o enredo não contempla esses detalhes. Entre as poucas informações disponíveis sobre a logística das reuniões, sabe-se que são organizadas pelo senhor Manganelli, personagem que se compromete em realizar a abertura de praticamente todas as conferências registradas no livro. Sua participação, nesse sentido, é reforçada em vários momentos da obra.

Na listagem do sumário da obra, fica evidente a estrutura organizada em conferências:

Sumário

1ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de Cecília Meireles — *Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu*

2ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de René Char — *Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios*

3ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de Sylvia Plath — *Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões*

4ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de Marin Sorescu — *Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser para mim*

5ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de W. H. Auden — *O jardim não mudou, o silêncio está intacto*

6ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de Joseph Brodsky — *Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela Inundação*

7ª Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de Paul Celan — *Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho.* (TAVARES, 2012a, p. 9).

Na lista, são citados versos de distintos autores da literatura ocidental, o que evidencia a multiplicidade de referências a serem mobilizadas ao longo das conferências. Essa bagagem cultural, apesar de parecer sucinta por constarem apenas sete versos e suas respectivas conferências, dá pistas da produtividade das referências em si e das relações a que podem ser desenvolvidas e exploradas. A despeito dessa visível curadoria na escolha dos versos para a composição das conferências, a estrutura do título pode parecer repetitiva já no índice: “(Número ordinal) Conferência do senhor Eliot — Explicação de um verso de (nome do poeta)”,

seguido pelo verso em itálico e pela indicação do número da página em que pode ser encontrado o conteúdo. Não há, na escolha do título ou da estrutura do sumário, nenhum indício que faça supor uma reelaboração criativa desses versos, nem indicações sobre o conteúdo da obra e sobre a explicação a ser realizada; apenas nos é possibilitado, assim, o contato com a diversidade de autores a serem “explicados”.

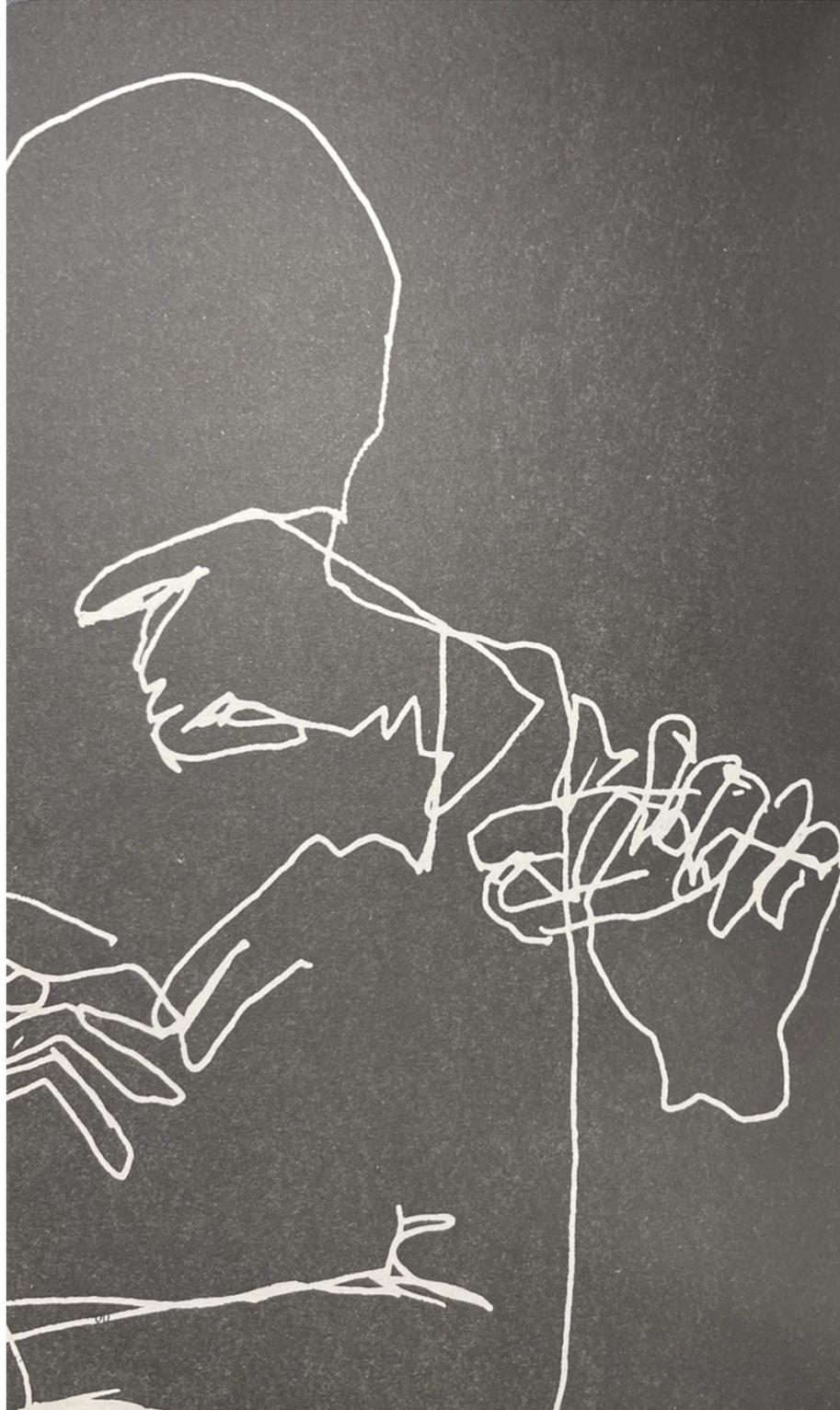
Ainda a respeito do sumário, é válido destacar outros elementos: por mais que não seja enunciada uma organização temporal explícita a respeito de quando as conferências efetivamente aconteceram, a enumeração propõe o caráter sequencial, indiciando uma ordenação planejada, não aleatória. Além disso, a escolha da palavra “explicação” merece ser levada em consideração nesta análise. Isso porque o termo pode assumir significados distintos se considerado o contexto brasileiro e português, por exemplo. Apesar dessa variação que será desenvolvida adiante, a simples associação do ato de explicar a um verso fornece indícios para a compreensão do método tavariano: a chave de leitura objetiva e racional para com a poesia. No caso do senhor Eliot, a personagem se constrói de modo a marcar o seu reconhecimento social no contexto de *O Bairro*, já que os demais ouvem passivamente e aceitam a prepotência que vem do tom professoral assumido pelo conferencista, apesar de seus comentários críticos muitas vezes pouco embasados.

Feita essa ressalva, entendermos esses detalhes estruturais pode ajudar a compreender parte da proposta das conferências, já que, embora não fique claro no livro se os eventos realmente se destinavam a poucas pessoas ou se havia poucos interessados em participar, o fato é que o escasso, ainda que seletivo, público das conferências do senhor Eliot impede uma associação direta às grandes conferências literárias da história, a exemplo daquelas realizadas por Roland Barthes no *Collège de France* ou por Italo Calvino nas *Norton Lectures*, na Universidade de Harvard. Há, contudo, uma equivalente fantasmagoria nessa relação: não são as mesmas conferências, mas é inevitável lembrar da realização desses eventos associados aos autores que são também parte do contexto literário mobilizado por Tavares para compor essa comunidade fictícia.

No livro, ainda que todas as conferências sejam inauguradas com um preâmbulo à fala do senhor Eliot, normalmente realizadas pelo seu organizador, elas parecem mais, de fato, uma aula para poucas pessoas ou um colóquio acadêmico bastante restrito — não muito distante do que acontece no âmbito universitário contemporâneo. Há, ainda, desenhos que acompanham essa abertura das conferências e que remetem a uma figura humana em que apenas se destaca o contorno do busto e das mãos, com vários desenhos sobrepostos, como *flashes* de captura do

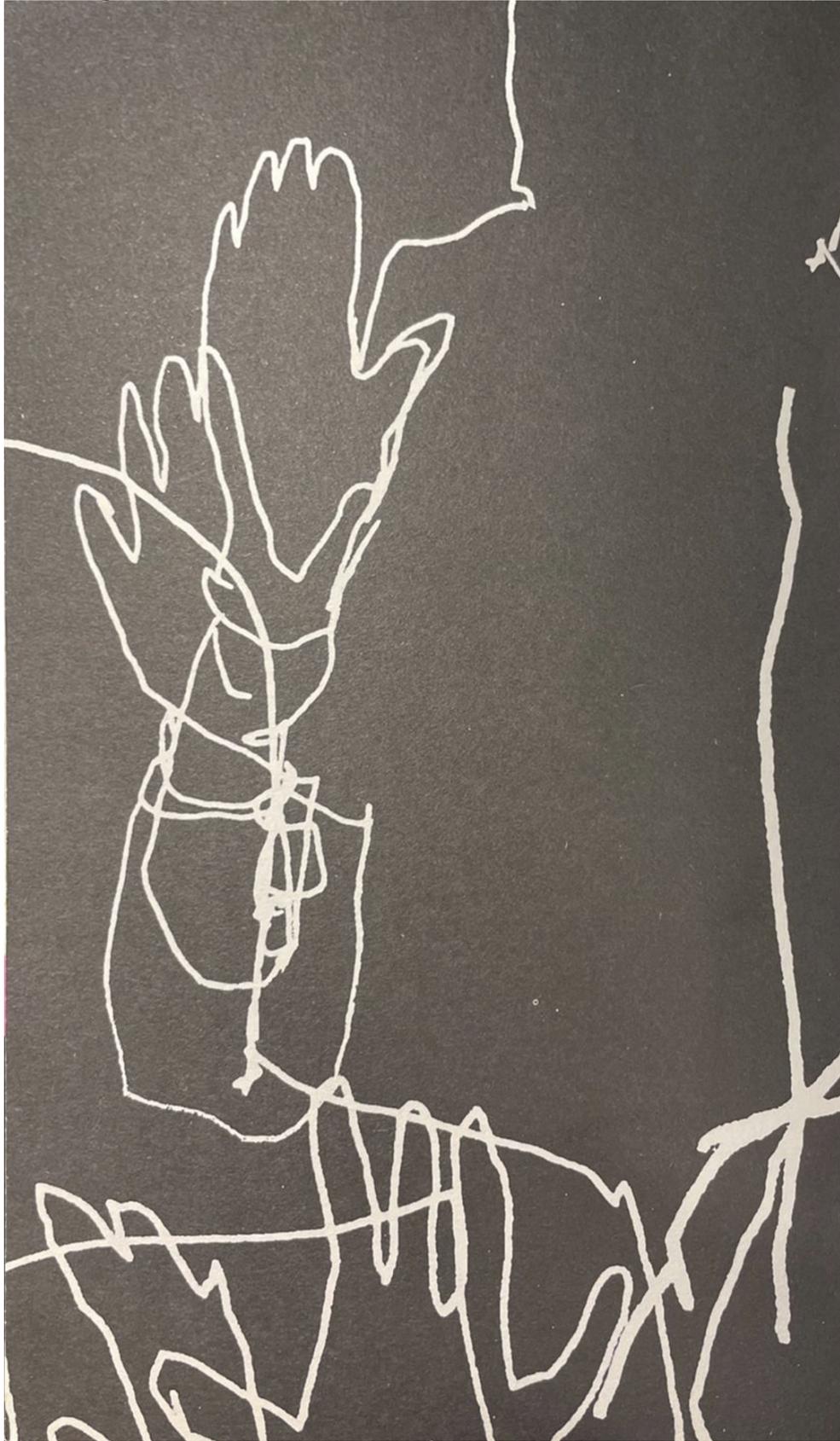
movimento de alguém que gesticula ao falar. Em algumas conferências, o desenho é mais figurativo, em outras, nem tanto. Em todo caso, as mãos são sempre identificáveis, conforme se pode observar nas figuras 2 e 3.

Figura 2 — Mãos e busto na 6ª Conferência do senhor Eliot



Fonte: (TAVARES, 2012a, p. 60)

Figura 3 — Mãos e busto na 2ª Conferência do Senhor Eliot



Fonte: (TAVARES, 2012a, p. 22)

Ao analisarmos as imagens, a impressão que resta é a de um conferencista que gesticula bastante enquanto profere suas análises, o que poderia sinalizar certa empolgação ao assumir este papel. Esse registro imagético demarca a presença do corpo no discurso, aproximando a obra *O senhor Eliot e as conferências* (2012a) de outras produções do autor, como dissertação de mestrado de Gonçalo M. Tavares, sob o título de *A Temperatura do Corpo* (2001), que parte de obras de Picasso para compreender o movimento de busca pelas desproporções e pelos desequilíbrios e a intenção de representar um corpo fluido, de forma muito próxima à que essa representação do movimento das mãos parece dar conta. Em outra obra, o *Livro da Dança*, Tavares (2018c) reflete sobre o corpo que transita em espaços políticos de escrita, que oscila entre o fazer artístico e o fazer crítico. Não muito distante, o corpo aparece também em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b), em que as imagens do coletivo português de artistas-arquitetos “*Os Espacialistas*” provocam o leitor a pensar nas possibilidades que o corpo experimenta de existir no mundo.

Quanto ao texto que antecede a conferência, há sempre um preâmbulo descritivo da cena acrescido das falas que antecipam a apresentação. O ritual inicia-se com um cumprimento entre o senhor Manganelli e os espectadores; há quase sempre uma fala sobre o baixo número de pessoas, a constatação de que se passava da hora combinada; a descrição do que faziam, no momento, e quais os senhores presentes na assistência. Só então o senhor Eliot sobe ao estrado para iniciar a sua fala e o senhor Manganelli assume uma das cadeiras frontais do auditório para também acompanhar a apresentação. Com pequenas alterações do nível dos detalhes ou acontecimentos pontuais, a estrutura geral desse preâmbulo se repete, de modo que o leitor deve passar a entender esse movimento como um protocolo de abertura das conferências, maquinal e puramente fático, como de fato se costuma fazer no ambiente acadêmico.

De modo a exemplificar essas mínimas diferenças citadas, interessa atentar para dois incidentes. Na abertura da 3ª Conferência do senhor Eliot, a apresentação do conferencista é finalizada com os seguintes parágrafos:

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, 2012a, p. 33).

Nesse exemplo há, explicitamente, a presença do senhor Manganelli fazendo o papel de organizador do evento. Contudo, na conferência seguinte, a 4ª, esse trecho não fica explícito:

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. (TAVARES, 2012a, p. 41).

Na 4ª Conferência, como se pode perceber, não há nenhuma menção ao papel do senhor Manganelli, mas é como se sua presença já estivesse incorporada ao ritual. Esse comportamento reforça o papel protocolar que Manganelli exerce, ao passo que a própria assistência, em sua passividade e repetição, parece também não ir além de uma presença mecânica.

Feita essa primeira apresentação do *corpus* principal do trabalho, passaremos a abordar a proposta central desta pesquisa.

1.2 O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS COMO CASO EMBLEMÁTICO DE UMA OBRA

O recorte específico e pontual, neste trabalho, de partir de *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) se justifica por meio da seguinte hipótese: a obra dá indícios de atuar como caso prototípico de uma proposta literária representativa da coleção “*O Bairro*” e da escrita tavariana como um todo; isto é, trata-se de um cenário que concentra estratégias de toda uma proposta literária. A partir dessa perspectiva, outras obras do autor, bem como fortuna crítica e referências teóricas que embasem, amparem e contribuam para tal leitura também se tornam parte da presente pesquisa.

Primeiramente, a fim de evidenciar o papel de diálogo dessa obra com o restante da coleção “*O Bairro*”, vale ressaltar que a menção interna e recorrente, por exemplo, ao senhor Swedenborg garante, além do já citado estabelecimento de um quase ritual na abertura e no fechamento das conferências, também uma coerência externa da obra. Isso acontece porque, no livro da coleção dedicado a essa personagem literária e histórica, encontramos, reciprocamente, um diálogo pertinente: senhor Eliot e senhor Swedenborg parecem, efetivamente, ter convivido neste bairro fictício. A obra *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (TAVARES, 2011b) apresenta, ainda no início do livro, uma espécie de prólogo com os seguintes dizeres:

O senhor Swedenborg acabara de sair da sala onde o senhor Brecht costumava contar suas histórias (tempo que o senhor Swedenborg aproveitava para as suas investigações sobre astronomia), e dirigia-se agora, a passo rápido para não chegar atrasado, a mais uma conferência do senhor Eliot. Conferências essas em que o senhor Swedenborg

aproveitava para se concentrar mentalmente nas suas investigações geométricas. (TAVARES, 2011b, p. 11).

A breve citação organiza e garante a dimensão temporal da convivência dos senhores como partes integrantes desta comunidade. Nesse sentido, ainda que possa ser discutida a relação irônica de quem participa de eventos apenas para seguir em suas próprias investigações, o fato de Swedenborg ter se deslocado de forma imediata entre os eventos de Brecht e de Eliot marca a existência coetânea dessas personagens na ficção do bairro tavariano.

No entanto, não só nos aspectos coletivos da convivência nesse bairro fictício a obra *O senhor Eliot e as conferências* garante a coesão e o seu pertencimento a esse conjunto (TAVARES, 2012a). Ao refletirmos sobre o conteúdo e a proposta das conferências, assim como a convivência dos senhores como audiência, é possível considerar o livro como emblemático para o reforço da proposta literária de Tavares, enquanto projeto literário essencialmente dialógico:

Cada escritor possui, desde logo, não só um texto, mas um estilo. Tavares, sendo escritor, entendeu que o estilo não é apenas a forma como o escritor escreve, mas também como vive, come, caminha e pensa. [...] O estilo reservou ao senhor Eliot uma casa como a do seu Prufrock, a partir da qual pode observar o universo da eternidade prometida e escutar o canto das sereias, mesmo sabendo que não estão a cantar para ele. O Bairro de Tavares é multicultural, multilíngue, e habitam-no escritores de todas as épocas e nacionalidades. (MANGUEL, 2018, p. 70-71).

Considerando toda a diversidade cultural e linguística citada por Manguel e presente também no caso específico de *O senhor Eliot e as conferências*, propomos que os ecos longínquos citados por Jacoto (2018) como definidores das características dessa personagem são construídos com base em uma estratégia de deformação das ideias e, como exemplificado anteriormente, em associações que se parecem com biografemas² advindos do autor epônimo.

Aliás, neste caso, poderia até mesmo haver indefinição a respeito de qual autor originaria essa personagem fictícia: George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans ou Thomas Stearns Eliot, poeta, dramaturgo e crítico de língua inglesa. A associação de Alberto Manguel (2018) indica maior afinidade com T. S. Eliot ao mencionar Prufrock, imortalizado pelo autor em seu primeiro manuscrito publicado no ano de 1917.

²Assumimos este conceito conforme a definição de Roland Barthes, em *A câmara clara* (2010, p. 39): “[...] gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia”.

Tal associação não surpreende se considerarmos já nesta estreia de T. S. Eliot um traço que será aproveitado por Tavares na criação da personagem senhor Eliot: o diálogo com outras obras e autores.

Como já observamos, um dos procedimentos poéticos mais típicos de Eliot consiste na atualização de toda uma herança literária e cultural de gerações passadas. Já nos referimos, também, aos motivos pelos quais o poeta foi levado à adoção desse inédito e multiforme amálgama de citações e fragmentos que, sistematizado a partir de *A terra desolada*, atingirá sua máxima rentabilidade nos *Quatro Quartetos*, através da “eliotização”, entre outros, de escritores e filósofos tão distintos entre si [...]. (JUNQUEIRA, 2015, p. 24).

Nos últimos versos do poema que abre o livro *Prufrock e outras observações* (ELIOT, 2018), “A canção de amor de J. Alfred Prufrock”, é possível compreender a analogia feita por Manguel (2018) e corroborada por Ivan Junqueira (2015) como um dos seus procedimentos poéticos mais típicos:

[...] Divido o cabelo atrás? Mordo um pêssego, de boca cheia?
Com calças brancas de flanela, hei de caminhar na areia.
Ouvi cantar uma sereia a outra sereia.

Não conto que cantem por mim.

Eu as vi montar as ondas, rumo ao mar,
Cardando a cã das águas que se apruma
Quando o vento sopra a vaga, escuro a escuma.

Nas câmaras do mar por elas adornadas
Entre algas rubras e castanhas nós restamos:
Humanas vozes nos despertam, e afundamos.
(ELIOT, 2018, p. 23).

Nesse trecho, o canto da sereia remete, imediatamente, à *Odisseia*, e dialoga com todas as obras posteriores que igualmente se utilizaram dessa referência, realimentando um diálogo literário universal. Em outros trechos do poema, identificam-se, também, alusões a outros autores e obras, como *Hamlet*, de Shakespeare. Esse movimento é parte de um traço de estilo que será típico de T. S. Eliot em suas obras posteriores, conforme desenvolve Junqueira:

A inclusão dessas citações e remissivas textuais poderá também ser explicada como um dos expedientes de que lançava mão o autor para corporificar ou atualizar a presença da tradição histórica e cultural. Como se recorda, tal procedimento era usual entre os poetas greco-latinos, assim como o foi também em Dante, o grande mestre de Eliot e verdadeiro precursor do intertextualismo contemporâneo. Com isso, e ainda uma vez, confirma-se o que aqui já dissemos sobre a convicção eliotiana de que a poesia deve ser entendida, basicamente, como “um fenômeno de cultura”, como um processo capaz de trazer à tona do momento presente o conhecimento e as experiências espirituais acumuladas pelo homem ao longo de outros tantos momentos passados. (JUNQUEIRA, 2015, p. 34).

De forma bastante análoga à estratégia de Eliot, ocorrerá em toda a obra de Tavares um constante movimento de “eliotização”. Isto é, a intertextualidade é um movimento presente em inúmeros livros de Gonçalo M. Tavares e, neles, faz-se responsável por

[...] introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, [...] ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático “deslocado” e originário duma sintagmática esquecida. (JENNY, 1979, p. 21).

Se em diversos livros esse movimento se faz presente, ele se performatiza no conjunto da coleção de “*O Bairro*”, porque o leitor se vê, a cada novo “caderno”, nesse mesmo dilema descrito por Laurent Jenny na obra *A estratégia da forma* (1979): a presença fantasmagórica do autor epônimo e de sua obra de forma mais ou menos evidente leva a uma hesitação e a um exercício constante de se desvencilhar do autor e da obra já presentes na tradição literária para mergulhar na ficção tavariana. Mais do que isso, entendemos que, entre os títulos do *Bairro*, o movimento de intertextualidade pode ser ilustrado a partir da atuação da personagem senhor Eliot em suas conferências, ou seja, o seu caso pode ser representativo ao tomar como centro de interesse uma estratégia geral do conjunto. Tal proposta se dá porque, para as conferências, são mobilizados como alvo da análise diversos autores, tal qual são escolhidos muitos outros para compor esse bairro da coleção.

Nas conferências do senhor Eliot tal abordagem se dá, muitas vezes, de forma irônica, jocosa, deformando a referência original, embora o mesmo comportamento não aconteça, a princípio, na produção ou mesmo nas críticas literárias de T. S. Eliot. Segundo Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*,

[...] também poderíamos facilmente argumentar que o processo de leitura de *The Waste Land*, de ter de recordar (ou aprender) as obras do passado a que o poema alude, é, em si, a maneira como a situação das zonas estereis (“*waste lands*”) da nossa civilização será remediada. A paródia reverente e séria de Eliot à sua herança literária e cultural — apresentada de uma forma tão nova e inabitual para a maioria de seus leitores contemporâneos — poderia ser tomada como marcando a sua confiança última no leitor: uma confiança, se não na sua competência presente, pelo menos na vontade de trabalhar no sentido de adquirir uma vastidão e profundidade de cultura que tornasse a compreensão do texto possível. (HUTCHEON, 1985, p. 124-125).

Dessa forma, tal característica de um traço literário do autor inglês é também absorvida e reproduzida, por meio de ecos longínquos, pela personagem tavariana. Mais do que isso, essa

percepção é aplicável também à proposta de Gonçalo M. Tavares, já que seu projeto literário também se debruça nessa busca pela compreensão de uma tradição que torne a leitura ainda mais rica. Assim, a revisitação a uma herança literária e cultural, igualmente feita por T. S. Eliot, pelo senhor Eliot e também notável em Tavares, pode acontecer ora de forma mais reta, ora de forma mais irreverente, e pode ser lida como uma confirmação do caminho interpretativo de associações e aproximações que propomos nesta pesquisa. Por essa razão, tal citação será resgatada em outros momentos do trabalho.

1.3 O PRÓLOGO ANTECIPA AS JOGADAS

Antes mesmo de dar início às conferências, o livro traz, como prólogo, um excerto convidativo e, por si só, cheio de conexões que já merecem uma abordagem crítica, pois parece apresentar o tom do que estará presente também nas falas da personagem senhor Eliot. O primeiro desses pontos de contato consiste na antecipação, em termos estruturais, do que se verá nas conferências em si: a quase impossibilidade de classificá-lo conforme um padrão da estrutura narrativa esperada, considerando as marcas formais do gênero. Vale antecipar que essa dificuldade de caracterização do gênero também acontece com o restante das conferências e que isso será desenvolvido adiante. O segundo ponto é ressaltar como essa abertura também antecipa a capacidade da escrita tavariana de estabelecer diálogos com outros autores e com o universo de leituras prévias do leitor, a ver. O excerto contém os seguintes dizeres:

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, 2012a, p. 7).

Na leitura das conferências em si, é perceptível um movimento similar ao que esse prólogo estimula; ou seja, o leitor é chamado a um constante exercício de pré-requisitos ou mesmo de pesquisa: quem é *esse* Rojas? Quem é *esse* Borges? Qual a relação entre eles? Qual o papel de Borges como grafitador desse bairro? Assim como acontece aqui, é impossível dissociar um possível conhecimento prévio das figuras homônimas do cânone literário ou uma certa curiosidade de buscar mais sobre cada uma delas, tanto no âmbito interno da obra, quanto na historiografia literária, a fim de compreender os níveis mais profundos de interpretação do excerto.

Ricardo Rojas, autor e crítico literário argentino, está localizado no contexto dos anos 1920, em meio a um cenário latino-americano de definição da identidade argentina a partir de um viés nacionalista. Sob essa lógica, Rojas produziu longa obra cujo título é *História da literatura argentina* ([19--]), a qual parece, imediatamente, referenciar o grafismo. Essa produção teria saído, inicialmente, com quatro tomos: “*Los gauchescos*” (1917); “*Los coloniales*” (1918); “*Los proscriptos*” (1919) e “*Los modernos*” (1922). Por outro lado, segundo Patricia Funes, que trabalha a relação entre os dois autores:

Borges, como nenhum outro escritor da década de vinte, reinventou outra versão da história da literatura argentina, mas de uma maneira intencionalmente fragmentada, descontínua e leve em suas formas e densa em seu conteúdo. Explicitamente o oposto da volumosa compilação de Rojas e, por extensão, do denominado primeiro nacionalismo argentino. (FUNES, 2003, p. 10, tradução nossa).³

Para além dessa relação mais imediata entre a produção dos autores epônimos, faz-se necessário destacar: é Borges quem está no *Bairro*; assim, de modo indireto, é a leitura mais fragmentada que ganha corpo na obra tavariana a partir da personagem de Borges. Ou seja, a perspectiva da história da literatura que rompe com a tentativa de sistematização formal e nacionalista proposta por Rojas é a que prevalece no bairro tavariano. Tal leitura se concretiza quando o suposto grafitador sugere que a extensão — provavelmente dos quatro tomos da obra escrita por Rojas ([19--]) — era maior do que a própria literatura argentina, afirmação que pressupõe uma certa inutilidade no excesso dessa abordagem crítica acumulativa, destituída, entretanto, da profundidade das análises.

Outro ponto que pode ser mencionado brevemente — por ser mais um indício das estratégias da obra tavariana que analisaremos aqui — é a afinidade de procedimentos como a intertextualidade e a apropriação também presentes no conteúdo da literatura de Jorge Luis Borges. Um exemplo dessa abordagem é o seu emblemático conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, em que Menard se propõe a escrever o *Quixote*, desejoso de que as páginas de seu livro fossem idênticas às de Cervantes. “Pierre Menard, autor do Quixote” é escrito em 1939, e parece inevitável trazer à tona reflexões sobre plágio, cópia, citação e, principalmente, o conceito de *autoria*.

³“Borges, como ningún otro escritor de la década del veinte, reinventó otra versión de la historia de la literatura argentina, pero de una manera voluntariamente fragmentada, discontinua, liviana en sus formas y densa en sus consideraciones. Explicitamente contracara de la compilación voluminosa de Rojas y, por extensión, del denominado primer nacionalismo argentino.” (FUNES, 2003, p. 10).

Todas essas são temáticas bastante profícuas para ampliarmos a reflexão sobre a escrita tavariana em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a). Em suas estratégias literárias, as diversas e múltiplas conexões possibilitadas pelo pertencimento do senhor Borges a esse contexto do *Bairro*, em grande parte, podem ajudar a compreender suas estratégias e seus efeitos. Afinal, Tavares também trabalha com apropriações de conteúdos e de autores, à maneira como iniciado em Borges em relação a Cervantes: uma apropriação em uma obra que se utiliza muitas vezes dessa ferramenta e que, como estratégia, remete a um terceiro autor também conhecido por aplicar esse recurso.

Para além dessa reflexão mais direta a respeito dos autores, Borges e Rojas, mencionados como epônimos, intrigam também os aspectos do conteúdo da menção a ambos: a temática do “grafite” é referida como uma intervenção no espaço externo do auditório e, enquanto intervenção artística na cidade, normalmente é feita em locais de passagem, entrelugares, suscitando apreciação e reflexão. O que nos leva a questionar: uma mensagem similar, do lado de dentro do auditório, seria recebida com o mesmo peso?

Entre as muitas possibilidades de problematização nesse recorte, todo esse movimento reflexivo pode nos sugerir pensar também a proposta acadêmica contemporânea, isto é: como se dá este nosso ambiente de compartilhamento das pesquisas e propostas crítico-literárias? Essa diferenciação interior *versus* exterior é mais um indício: tal formulação a respeito da produção de Rojas não parece ser algo dizível dessa maneira dentro do espaço formal de um auditório e de uma conferência. Sendo assim, resta a ela o lado de fora: ela existe no nível da provocação reflexiva pertencente aos não-lugares. Contudo, tal aspecto no grafite de Borges nos ajuda a localizar a ironia que estará presente também nas conferências, ainda que do lado de dentro do auditório as construções desse teor apareçam de forma mais velada nas análises do senhor Eliot. Enfim, o prólogo anuncia o tom e, em uma das paredes desse bairro fictício, delimita, também, um âmbito do espaço físico da obra: é dentro desse ambiente circundado de expressões artísticas, da relação entre autores, de críticas e de uma dose considerável de ironia que se darão as conferências eliotianas e, a partir delas, as nossas reflexões sobre essa obra.

1.4 REGRAS DO JOGO: A DEFORMAÇÃO CRIATIVA

Ainda que sejam ecos longínquos, assumimos, então, como a primeira missão com relação às personagens mencionadas na obra, a investigação do papel de Thomas Stearns Eliot (1888–1965), poeta e crítico, como epônimo do protagonista desta obra. Para além da breve associação que já esboçamos ao apresentarmos *O senhor Eliot e as conferências* como caso

emblemático da obra tavariana, um artigo de T. S. Eliot, em específico, chama atenção para o que poderia ser a execução, por Tavares, de um pedido feito pelo autor naturalizado inglês.

Em “As fronteiras da crítica”, publicado em *De Poesia e Poetas*, Eliot desenvolve uma reflexão em que atualiza parte de suas concepções sobre a crítica literária, refletindo, inclusive, sobre a sua própria produção nesse segmento, de acordo com o que lemos em:

O melhor da minha crítica literária [...] abrange ensaios sobre poetas e dramaturgos do verso que me influenciaram. Trata-se de um produto derivado de minha oficina poética particular, ou um prolongamento da reflexão que levou à elaboração de meu próprio verso. Se olho para trás, vejo que escrevi melhor sobre poetas cujas obras me influenciaram e com cuja poesia me familiarizei muito antes de escrever sobre eles, ou de ter encontrado ocasião de fazê-lo. (ELIOT, 1991, p. 149).

Tavares, em algumas de suas entrevistas, também relata ter sido influenciado por poetas que constam na bibliografia imanente de suas obras. No caso dele, contudo, o trabalho de revisitação desses autores é feito principalmente nas diversas formas de citação que sua produção literária elabora; diferente de Eliot que, além de trabalhar com excertos de forma intertextual, também escreve sobre esses autores em um segmento explícito e exclusivamente crítico. Talvez parte dessa distinção entre os autores se deva a um comportamento já antecipado pelo crítico inglês no mesmo artigo:

Cada geração, ao examinar uma obra-prima do passado a partir de uma perspectiva diferente, é prejudicada em sua atitude por um número de influências maior do que aquele que se exerce sobre a geração precedente. (ELIOT, 1991, p. 142).

Nesse sentido, a complexidade de examinar a tradição, que se expande a cada geração, pode nos apoiar na compreensão das atualizações da literatura na contemporaneidade. Nesse contexto, Thomas Stearns Eliot, que escreve criticamente sobre outros autores que o influenciaram, difere no formato proposto, mas se assemelha à criticidade que Gonçalo M. Tavares propõe ao originar uma personagem homônima que será responsável por apresentar escritores que influenciaram o autor português. A diferença tópica da obra tavariana é que esse movimento se dará de maneira lúdica e até mesmo irônica.

Exemplo dessa movimentação se dará na deturpação do exercício crítico, conforme análise realizada por Eliot:

Alguém pode explicar um poema ao investigar aquilo de que ele é feito e as causas que o produziram; e a explicação pode ser uma preparação necessária à sua compreensão. Mas para compreender um poema é também necessário — e eu diria que, na maioria dos casos, é ainda mais necessário — que nos esforcemos por captar aquilo que a poesia pretende ser; poder-se-ia dizer — embora há muito tempo eu utilize esses

termos com absoluta segurança — que nos esforcemos por captar sua entelêquia. (ELIOT, 1991, p. 151).

Sob essa lógica, o exercício da compreensão da produção poética não se faz sem a busca pela realização do propósito dessa literatura, isto é, pela compreensão do seu conjunto, pela mensagem que o *todo* — ou seja, que seu contexto, suas causas ou seu devir — transmite aos leitores. Eliot, no entanto, busca indicar a explicação como parte necessária da compreensão, mas destaca que ela é apenas parte da preparação para captar o que a poesia pretende ser. Tal descrição, se somada a outro excerto, parece enunciar exatamente o contrário do que o senhor Eliot tauriano passará a fazer:

O primeiro perigo é o de admitir que não há senão uma única interpretação do poema como um todo que seja correta. Haverá detalhes de explicação, especialmente no caso de poemas escritos em outra época que não seja a nossa, de fatos, de alusões históricas, do significado de determinada palavra numa certa época, que podem estar estabelecidos, e ao professor cabe impedir que seus alunos incorram em erro. Mas quanto ao significado do poema como um todo, nenhuma explicação pode esgotá-lo, pois o significado é aquilo que o poema quer dizer a leitores de diferentes sensibilidades. O segundo perigo [...] é o de admitir que a interpretação de um poema, supondo-se que ela seja válida, é necessariamente uma descrição do que o autor, consciente ou inconscientemente, está tentando fazer. (ELIOT, 1991, p. 155).

O contrário de tudo isso: apegar-se à especificidade de certas palavras ou acepções, postular interpretações corretas e ignorar a noção de que há, “em toda grande poesia, algo que deve permanecer inexplicável, por mais completo que possa ser nosso conhecimento do poema” (ELIOT, 1991, p. 149). São todos comportamentos identificáveis na personagem senhor Eliot e que parecem querer responder, de maneira canhestra, a um desejo de T. S. Eliot nesse mesmo artigo:

[...] gostaria, como um teste, de ver o método aplicado a algum novo poema, um poema muito bom e que não fosse de meu prévio conhecimento, pois me agradaria descobrir se, após percorrer a análise, seria eu capaz de gostar do poema. (ELIOT, 1991, p. 155).

Tavares, assim, parece perverter o desejo eliotiano. Aplica o método eliotiano pervertido em novos e bons poemas, trazendo seu Eliot homônimo para testemunhar o feito como crítico e conferencista responsável pela análise poética de outros autores, mas realizando-a de forma imprecisa, incompleta e, no limite, subversiva.

Para além da aproximação por essa abordagem deformadora da visão interpretativa do poema, é possível, em nossa reflexão, encontrar ecos do *New Criticism*, perspectiva crítica da qual Eliot também foi grande entusiasta, apesar de não reconhecer publicamente sua adesão. Em

seu ensaio “Tradição e talento individual” (1989b, p. 37), o crítico versa sobre a tradição e propõe uma perspectiva de trabalho com a poesia que coloca em primeiro lugar o verso, e não o poeta. No livro de Tavares, como citado, o conferencista Eliot escolhe sete versos e, implicitamente, os sete escritores a serem resgatados pela imagem indissociável da figura autoral, se considerarmos a relevância dos autores escolhidos. Nesse movimento, enquanto para T. S. Eliot (1989a, p. 48) “desviar o interesse do poeta para a poesia é um objetivo louvável, pois isso levaria em verdade a uma avaliação mais justa da poesia atual, quer seja boa, quer seja má”; em contraste, para o conferencista Eliot, esse aspecto nos parece ser esgarçado e ironizado pelos abusos das apropriações, apontando para os caminhos de *deformação criativa* que investigaremos aqui.

Quando as conferências se iniciam, identificamos que o senhor Eliot, de fato, opta por não lançar luz sobre a biografia dos autores. A princípio, a abordagem parece ser proposital: essa vertente teórica entende que seria possível mergulhar com mais profundidade na interpretação das obras, na leitura e análise dos versos se não houver uma interferência biográfica, o que evidenciaria esse ponto de contato entre o conferencista e o seu epônimo em:

Não devemos identificar a biografia com a crítica: a biografia é geralmente útil por fornecer uma explicação que pode abrir caminho a uma compreensão ulterior, embora também possa, ao dirigir nossa atenção para o poeta, nos afastar da poesia. (ELIOT, 1991, p. 158).

Esse suposto ponto de contato é uma outra justificativa de assumirmos o senhor Eliot como protagonista inspirado em T. S. Eliot, defensor dessa vertente da crítica literária ao se opor à proposta de uma linha biográfica defendida por Charles Saint-Beuve, cuja vertente se dedicava a buscar a intenção do autor e os aspectos pessoais de sua vida. Contudo, não é isso que se concretiza: há essa tentativa de não lançar luz sobre o viés biográfico dos autores, mas também os poemas são ocultados, restando apenas os versos isolados que serão alvo das deformações analíticas realizadas pelo protagonista senhor Eliot, as quais estão entre as abordagens que ainda aprofundaremos nesta pesquisa. Ou seja, as interpretações não concretizam a suposta escolha de silenciar a biografia para uma análise mais profunda em uma perspectiva crítica, e sim para construções que se utilizam de abordagens arbitrárias e que, nesse sentido, se opõem a uma lógica e a uma coerência internas dos textos.

Para além disso, já mencionamos também que alguns aspectos biográficos — inclusive na escolha desse epônimo Eliot — são mantidos como parte da construção de uma proposta de constante atrito e desconforto inerente à obra tavariana ao forçar esses estranhamentos. Esse esforço por manter relações de atrito e de estranhamento corrobora, nesse sentido, uma outra

afirmação eliotiana: “O problema de saber até que ponto a informação sobre o poeta nos ajuda a compreender sua poesia não é tão simples quanto se imagina” (ELIOT, 1991, p. 151).

Nesse sentido, há fortes indícios de ironia ao constatarmos o seguinte movimento: sem informações contextualizadas, sem biografia, sem detalhes sobre o autor do poema e sem acesso ao poema inteiro, mergulha-se às cegas e sujeita-se a muitos ruídos na interpretação dos versos, principalmente quando levamos seu modo de ler aos poemas originais, completos e minimamente contextualizados no tempo. Aqui, um segundo nível de problematização precisa ganhar foco gradativamente: a abordagem central, aparentemente, é o texto, mas não há o texto completo, apenas os versos, deformados por meio de uma leitura parcial e arbitrária, já que se concretiza de forma oposta a uma lógica e uma coerência dadas. É como se a escolha pelo texto não se desse com base em um compromisso com o autor ou o verso citado, mas sim com o intuito de estimular a imaginação e a criatividade a partir dessa deformação. Eis a aposta de Tavares, que entendemos como estruturalmente predominante em todo o seu *Bairro*.

Para compreender o mecanismo pelo qual essa problemática se apresenta nas conferências do senhor Eliot, é válido observar sua regularidade orgânica: elas obedecem a estruturas semelhantes entre si. Em todas, a conferência é aberta com o verso-tema e há, em seguida, uma breve indicação de quem são os espectadores do dia e dos acontecimentos protocolares no auditório em que a conferência costuma acontecer, antes do início da fala do conferencista, propriamente. Por fim, segue-se para a sua “explicação”. Como dissemos, a sua fala é uma abordagem que não traz nenhum tipo de contextualização do autor, do momento histórico em que o poema foi escrito e tampouco a respeito da localização do verso no poema, tampouco parte da leitura do poema em que o verso está inserido.

Por conta desses fatores, a escolha da palavra “explicação” merece ser levada em consideração nesta análise. Se, em um contexto brasileiro, ela tem um uso mais comum de apenas “explicar algo”; em Portugal, o termo remete ao contexto de aulas complementares ao ensino escolar, o que pode acontecer de forma particular ou em pequenos grupos. Assim, nos é sugerida uma presunção do conferencista de *explicar*, no sentido didático, os versos citados. Tal vertente abre margem para uma reflexão sobre a explicação e a interpretação, para a qual vale a pena trazer a voz crítica de Caio Gagliardi:

Explicar é o contrário de interpretar. Se a interpretação atua sobre possibilidades, a explicação presume que só pode haver um sentido, e que este sentido é passível de ser revelado. A interpretação é mutuamente válida: eu interpreto de acordo com algumas justificativas que não excluem uma segunda interpretação, construída com base em outras justificativas. Já a explicação não permite a variedade. Ela é um ponto final em

qualquer discussão. A interpretação não assume que possa haver uma verdade imutável, ela trata o texto como um organismo maleável, que se modifica de acordo com o momento histórico de sua recepção e com o próprio leitor, e carrega em si a ideia de que as verdades são ilusões criadas. Já a explicação se move pela satisfação na crença em uma verdade definitiva, pelo mistério ainda maior de uma causalidade única, fria e indiferente à diversidade humana. (GAGLIARDI, 2012, p. 39).

A partir dessa diferenciação elaborada por Gagliardi (2012), partimos da hipótese de que na construção da postura do senhor Eliot prepondera a proposta de uma explicação para formular suas conferências, em detrimento da interpretação, que, para o caso, sai prejudicada. Contudo, na prática, é como se nem a explicação, nem a interpretação fossem prevaletes. Por meio de uma formulação em que o conjecturar do orador é determinante, o que se vê, concomitantemente, é uma realidade em que a variedade de compreensões possíveis do texto literário é abandonada. Isto é, ao mesmo tempo em que se estimulam as interpretações autorais e inventivas, rejeitam-se algumas das possibilidades interpretativas por meio da posição canhestra e limitante do conferencista, que ignora vieses conotativos das leituras. Isso porque, quando se propõem novas construções para determinados versos, seja pela busca de um sentido supostamente correto ou pela assimilação de uma pretensa verdade imutável de uma leitura, o que se vê é a constituição de uma crítica desestruturada por uma figura que deteria os instrumentos necessários para acessá-la.

Embora Gagliardi tenha trazido essa discussão em uma publicação recente, o próprio crítico T. S. Eliot, em um de seus artigos, se aproxima dessas questões: “Se, em matéria de crítica literária, colocarmos toda a ênfase na compreensão, corremos o risco de escorregar da compreensão para a explicação pura e simples” (ELIOT, 1991, p. 159). Com base também nessa proposta eliotiana, percebemos, mais uma vez, a ironia de Tavares: o escritor português parte do autor homônimo ao seu senhor-personagem e distorce as linhas teóricas por ele defendidas originalmente, chegando mesmo a contrariá-las. O movimento se desdobra em leituras até chegar a uma situação caricatural e risível, redutora ou mesmo avessa à própria produção poética e crítica de T. S. Eliot. Nas análises, o senhor Eliot tauriano parece, sim, explicar, mas não quer compreender a fundo os poemas que se propõe a analisar ou o que a poesia dos autores escolhidos para estudo almeja ser no horizonte polissêmico da poesia. Essa inversão irônica da obra tauriana se reafirma na medida em que lemos outro excerto de T. S. Eliot, agora em “As três vozes da poesia”:

[...] se [...] vocês tentarem explicar um poema, provavelmente dele se distanciarão cada vez mais, sem chegar a nenhum outro destino. A tentativa de explicar o poema remontando a suas origens desviará a atenção do poema para dirigi-la a qualquer outra

coisa que, na forma em que pode ser apreendida pelo crítico ou por seus leitores, não tem nenhuma relação com o poema e absolutamente não o esclarece. (ELIOT, 1991, p. 135).

A proposta de desviar a atenção do poema por meio de uma tentativa de explicação se fortalece no fato de o conferencista da obra tavariana, de forma recorrente, propor reformulações e correções dos versos analisados. Essa estratégia, que será exemplificada adiante, parece ser o caminho responsável por romper a relação com o poema sem colaborar com seu esclarecimento.

Por fim, outra abordagem identificável e que nos parece relevante nessa perspectiva de espelhamentos e inversões são as apropriações irônicas de nomes e conteúdos literários de autores canônicos, de maneira comparável ao que ocorre no restante da coleção “*O Bairro*” e em outras obras de Gonçalo M. Tavares. Essa curadoria feita pelo conferencista e o deslocamento do verso de seu contexto original, decorrentes do seu aproveitamento textual para a conferência, provocam um distanciamento da obra em si, tal qual o fenômeno descrito por T. S. Eliot — “[a] tentativa de explicar o poema remontando a suas origens desviará a atenção do poema para dirigi-la a qualquer outra coisa” (ELIOT, 1991, p. 135) —, e proporcionam resultados bastante interessantes na proposta literária de Tavares. Isso porque, com o desvio da atenção do poema original, fomenta-se maior autonomia para a criatividade a ser desenvolvida pelo conferencista.

1.4.1 Uma demonstração da esquizofrenia analítica do senhor Eliot

Para exemplificar como se dá essa manipulação do canal de atenção e a conseqüente deformação da análise realizada por senhor Eliot nas conferências aqui citadas, partamos da primeira conferência do livro, em que se propõe uma explicação deste verso de Cecília Meireles: “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”. Na obra, a explicação do senhor Eliot para essa linha do poema em questão já se inicia pressupondo que o verso parte de uma premissa inválida, como se observa em: “Trata-se, em primeiro lugar, poderemos pensar, de uma mentira. O dia não cresce. Porém, as coisas não são tão simples” (TAVARES, 2012a, p. 15). No excerto, a suposição inicial sobre ser ou não uma afirmação mentirosa parece funcionar como um ímã para a atenção do leitor e é o disparador do processo de *deformação criativa* que acompanhará as análises presentes na obra. Contudo, vale ressaltar que a afirmação relativizadora de que “as coisas não são assim tão simples” condensa a perspectiva que se mostra predominante ao longo da conferência. Ou seja, o que vemos é um grande trabalho no jogo de pressupostos e conclusões, de modo a questionar a existência de uma verdade definitiva que assuma o verso como

mentiroso. Proposta de leitura que, por si só, já é bastante irônica: um verso poético tido como mentiroso — e toda uma linha argumentativa que busca provar o contrário — é uma construção, no mínimo, pouco convencional, para não dizer equivocada. E, mais do que isso, explicita o que entendemos como deformações criativas. Ou seja, mesmo as construções semânticas já alvos de possíveis questionamentos em uma lógica de compreensão racional, enquanto coerência extraliterária, a exemplo de “dia crescer”, passam a ser discutidas em um movimento de relativização que nos faz estranhá-las dentro do poema, estranhamento que parece ou finge não conhecer a base metafórica que sustenta o discurso literário. No limite, entretanto, estimula, no leitor, ainda outras interpretações desta nova composição a partir do verso utilizado como base usurpada.

Para elucidar esse raciocínio a respeito da sustentação do literário, rememoramos um excerto de Massaud Moisés em que o teórico aborda a natureza da Literatura da seguinte maneira: “como vimos [...], a Literatura é a expressão dos conteúdos da imaginação por meio de metáforas, ou vocábulos polivalentes [...]” (MOISÉS, 1982, p. 17-18). Dessa perspectiva, ao ignorar a metáfora e supor que a formulação seja mentirosa, senhor Eliot anula a essência literária do que se propõe a analisar: o verso. O resultado dessa nivelção dos discursos gera um efeito de sentido bastante irônico e carregado de humor: ignora-se o sentido metafórico e cria-se outra formulação de leitura imediata, mas que em uma percepção mais atenta também se mostra carregada de possibilidades interpretativas pelo viés da polivalência da linguagem.

Para seguir com exemplos dessa dinâmica, a primeira conferência insiste no trabalho com o verso de forma isolada e deslocada:

[...] note-se neste verso que o crescer de um dia não é em direção a um lugar alto qualquer. O dia poderia crescer em direção ao topo de um edifício. Mas não. Cresce em direção ao céu. (TAVARES, 2012a, p. 15).

A partir desse trecho é inevitável questionar: o crescimento em direção a um *lugar qualquer* seria possível? Como o dia cresceria para um edifício, por exemplo? Ou seja, sem se questionar sobre o que é esse *dia* que cresce e sobre qual é a sua representação poética, o conferencista parte para um jogo lógico no nível da língua. No excerto, contudo, essa construção focada em uma lógica racional da interpretação imediata das palavras parece desvirtuar o raciocínio baseado em construir metáforas e analogias, e, por conseguinte, ignorar as possibilidades de construção literária desse verso.

Na sequência, sem uma transição explícita, o conferencista, de forma bastante pragmática e simplista, passa a refletir sobre os pressupostos de um cenário que não se encontra no

texto do poema, mas tão somente nas elocubrações de sua imaginação. Tal movimento reforça a perspectiva do risível.

Reparem ainda que o dia, no verso de Cecília Meireles, vem do chão; o chão visto assim como o outro lado do céu.

Uma dúvida se instala de imediato sobre este verso. De que chão se trata?

Porque se o dia, imaginemos, crescer desde o chão de uma montanha de três mil metros de altura até ao céu, será evidente que quem vem ver tem menos para ver, pois o percurso é menor. (TAVARES, 2012a, p. 15).

Nessa óptica, quando se está mais perto do céu, há menos para ver. O percurso “entre o chão e o céu” seria algo meramente físico e mensurável em altitude, sem falar na necessidade inventada de comparação entre o que há “mais” ou “menos” para ver: perspectiva lógico-abs-trata completamente descolada de uma observação objetiva da natureza para ambiência meta-fórica (de base analógica) do poema.

Ainda sem concluir algo específico sobre essa mensuração do crescimento do dia, se-nhor Eliot pondera acerca de uma abordagem financeira da mesma pauta. Observe o processo de distanciamento pelo qual o seu raciocínio lógico avança:

Se se tratasse de algo comercial, seria perfeitamente legítimo que alguém que vem ver o dia crescer entre o chão de uma montanha de três mil metros e o céu não pague o mesmo. (TAVARES, 2012a, p. 15).

Ainda que esses sejam comentários restritos ao início da conferência, faz-se necessário que passemos ao poema original de Meireles para introduzir os aspectos comparativos que evidenciarão o viés irônico da obra tavariana. Em Cecília Meireles, o convite para ver o dia crescer acontece, isoladamente, de forma notavelmente mais sensorial e profunda. O verso é original do poema “Campo”.

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu,
o aroma dos verdes campos ir sendo orvalhado na alta lua.

Os bois deitados olham a frente e o longe, atentamente,
Aprendendo alma futura nas harmonias distribuídas...

O mesmo sol das terras antigas lavra nas pedras estrelas claras.
Nem as nuvens se movem. Nem os rios se queixam.

Estão deitados, mirando-se, dos seus opostos lugares,
e amando-se em silêncio, como esposos separados.

Neste descanso imenso, quem te dirá que viveste em tumulto,
e houve um suspiro com teu lábio, ou vaga lágrima em teus dedos?

Morreram as ruas desertas e os seus ávidos habitantes
ficaram soterrados pelas paixões que os consumiam.

A brisa que passa vem pura, isenta, sem lembrança.
Tece carícia e música nos finos fios do arrozal.

Em tua mão quieta, pousarão borboletas silenciosas.
Em teu cabelo flutuarão coroas trêmulas de sombra e sol.

Tão longe, tão mortos, jazem os desesperos humanos!
E os corações perversos não merecem o convívio sereno das plantas.

Mas teus pés andarão por aqui entre flores azuis,
e o seu perfume te envolverá como um largo céu.

O crepúsculo que cobre a memória, o rosto, as árvores,
Inclinará teu corpo, docemente, em sua alfombra.

Acima do lodo dos pântanos, verás desabrochar o vôo branco das garças.

(MEIRELES, 2015, p. 33).

O convite para ver o dia crescer, em Meireles, parece acontecer nas primeiras horas da manhã. No poema original, o viés bucólico remete a uma perspectiva convidativa para ver a vida sem grandes angústias. A poeta convida a uma percepção poética do mundo, um convite metafórico — para “ver” outra paisagem que não é senão a paisagem do poema — que é desconsiderado nas lógicas literais do conferencista senhor Eliot. A escolha de um verso isolado, coincidentemente o primeiro, faz com que a leitura siga um caminho completamente independente do convite original, invertendo o convite do poema à contemplação. Nessa lógica, a ironia maior é o poema todo se construir como afastamento dos “desesperos humanos”, plano em que discorre o senhor Eliot, avido da lógica, da linguagem e dos significados.

Bem diferente dessa perspectiva metafórica, o que o conferencista propõe na continuação da análise é uma leitura esquizofrênica, predominantemente pessoal e desviante: “Falemos, pois, de questões práticas” (TAVARES, 2012a, p. 16). Com esse comando, toda a discussão a respeito da função da literatura parece vir à tona. Ainda que sem uma reflexão teórica explícita, o que se coloca implicitamente nessa proposta está carregado de valores utilitaristas. Entretanto, o senhor Eliot propõe uma digressão absolutamente inútil ao que seria o seu propósito de explicação do verso:

Se se tratasse de convidar um cego, provavelmente o verso de Cecilia Meireles não seria:

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu

Mas sim:

Vem ouvir o dia crescer entre o chão e o céu

Será mais difícil ouvir o dia crescer? O que respondo é: não sei.

Porque claramente o dia também cresce no que concerne ao som.

(TAVARES, 2012a, p. 16).

Nessa abordagem, desvela-se o despropósito dessa explicação do conferencista, que, aliás, continuará sugerindo outras alterações para o verbo *ver*, como *cheirar* e *sentir*. Na sequência da conferência, não raramente o senhor Eliot se perde nas temáticas e tenta retomar a análise mais textual: “Mas voltemos ao verso de Cecília Meireles e retomemos a análise inicial” (TAVARES, 2012a, p. 17). Haverá, então, mais uma tentativa de mergulho na análise literal do verso que, logo em seguida, se distanciará novamente do texto: “No caso deste verso existe claramente alguém que tem dinheiro (*vem*), pode mover-se (*vem*) e não é cego (*vem ver*)” (TAVARES, 2012a, p. 17). Interessa destacar que as afirmativas do conferencista não surpreendem apenas pelas suas conclusões em si — apesar, é claro, de propor conexões bastante imprevisíveis: dinheiro, movimento e visão —, mas sim pela suposta clareza e pragmatismo do que está sendo proposto.

A interpretação realizada por senhor Eliot, nesse trecho, associa os conceitos de dinheiro e movimento a partir da palavra *vem*. Se antes o foco estava no verbo *ver*, agora as análises atentam para as circunstâncias pressupostas na lógica do movimento (para vir, o interlocutor terá de contar com pernas e dinheiro). Essa abordagem de pautar-se em uma única palavra colabora, como já citado, para a recuperação paródica de parte da teoria do *New Criticism* que se baseia em técnicas como o *close reading*,

[...] princípio do qual Eliot foi ortodoxo adepto. De acordo com a lição de Coleridge, deve ser dispensada a mesma atenção à estrutura do conjunto de palavras e à técnica de sua organização em estruturas poéticas. Assim, a crítica literária passa a ser entendida como uma ciência autônoma que se dedica ao estudo dessa técnica, sem qualquer preocupação com os elementos biográficos, psicológicos ou históricos. (JUNQUEIRA, 1989, p. 13).

Por fim, fugindo — e mais uma vez contribuindo para a deformação — da proposta original de evitar preocupações que extrapolem a leitura do conjunto de palavras, o senhor Eliot propõe uma análise social da composição das palavras escolhidas para o verso:

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 lá do outro lado da cidade que é mais bonito.
 (TAVARES, 2012a, p. 17-18).

Nesse trecho, a análise estrutural que a princípio poderia ser tomada como deslocada da realidade ou alienada de questões sociais, mostra, por uma via crítica, a adesão irônica à abordagem também para essa perspectiva interpretativa. A estratégia tavariana que transparece é o uso da matéria literária como estímulo ou motivo para a criação, ao mesmo tempo em que os versos figuram como motes que serão moldados, esculpidos de maneiras criativas, a fim de resultar nessa nova obra que resgata a tradição e cria a partir dela. A partir dessa breve demonstração, procuramos antecipar como desenvolveremos, de forma mais detida ao longo desta tese, os mecanismos de leitura, de citação e de *deformação criativa* encontrados na obra central do *corpus* desta pesquisa: as sete conferências que o senhor Eliot profere aos vizinhos do *Bairro*.

1.4.2 Leitura como ato fundador da autoria e da obra tavianas

Roland Barthes, em 1968, publica na revista *Manteia* um artigo a respeito do que chamou de “A morte do autor” — republicado, posteriormente, em *O rumor da língua* (2012). Nesse texto, Barthes argumenta sobre a dessacralização da figura do autor como consequência das propostas do Surrealismo e postula que “sua voz não é o verdadeiro lugar da escritura; é a leitura” (BARTHES, 2012, p. 63). A proposta do semiologista francês, a partir de então, passa a ser a percepção do texto como um tecido de citações, um espaço de diluição da figura autoral para dar espaço a uma valorização do leitor: “para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2012, p. 64). O principal agenciador do sentido passa a ser aquele que lê ou mesmo o movimento da leitura em si. Essa proposição parece ter influenciado não apenas o seu momento estético, como também o pensamento crítico e a produção artística realizada a partir daí.

A perspectiva barthesiana da criação literária suscita um diálogo profícuo com Gonçalo M. Tavares, uma vez que este se apropria de uma ética da leitura que “atribui ao leitor a liberdade radical de construir sentidos que já não dependem do controle do autor proprietário do texto” (BELLEI, 2014, p. 167). Sobre o conjunto “*O Bairro*”, no artigo “Aplicar Barthes: desenvoltura e procedimento em Gonçalo M. Tavares”, Madalena Vaz Pinto afirma: “Fica evidente, no método de construção desta coleção (...), o processo de leitura que antecede a escrita. Isto é, o autor se apresenta, antes de tudo, como leitor, detentor de determinado repertório, que em seguida seleciona e do qual se apropria” (PINTO, 2018, local. 1413).

Esse viés analítico da criação literária nas obras de Gonçalo M. Tavares é sustentado também em outras análises que serão exploradas nesta pesquisa e, igualmente, corroborado por

afirmações do autor em entrevistas.⁴ Tavares afirma, por exemplo, que considera “a leitura a primeira parte da escrita” (TAVARES, 2010c), apenas para citar a passagem de uma entrevista concedida a Ramon Mello para o *Blog Saraiva*, embora existam numerosas outras em que a temática da leitura é reiterada na sua potencialidade autoral. Tais declarações demarcam a importância que a abordagem do tema da leitura e da escrita assume em distintas obras do autor português, estabelecendo um movimento de troca recíproca — conforme perscrutado por Barthes em *A preparação do romance II* (2005), no capítulo “A obra como vontade” — que será, em Tavares, uma perspectiva central para a compreensão dos jogos literários propostos em seus livros. Nesse sentido, embora tenhamos escolhido uma obra para nos aprofundar na análise e exemplificar as estratégias ali utilizadas, ela se mostra exemplar do que é perceptível em outras e, por isso, serão frequentes os diálogos transversais com outros livros de forma a demarcar e reconhecer os mecanismos autorais tavianos.

No âmbito teórico, a perspectiva crítica sugerida por Barthes é, posteriormente, ampliada por Michel Foucault, no artigo *O que é um autor*, publicado inicialmente em 1969 e posteriormente incorporado à obra *Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema* (2001), que também gera uma mudança significativa na maneira de compreender a figura autoral e a composição ou o reconhecimento dos limites da obra, expandindo o conceito romântico-burguês de propriedade para um dispositivo que chamou de “função autoral”. Esse pensamento em muito colabora para a percepção das literaturas contemporâneas, visto que, ao revisitar a tradição literária, se pode reconhecer no nome do autor um modo de ser do discurso. Em um cenário complexo é necessário considerar os poderes envolvidos nas produções: há uma carga especial na figura que fala no prefácio e no posfácio, que avalia a recepção da obra e que argumenta no corpo do livro.

A proposta foucaultiana de diversificação das possibilidades em torno da figura do autor mostra-se alinhada à necessidade de atualizar as noções de *sujeito*, de forma a considerar a *função-autor* como uma atualização possível da *função-sujeito*, este que na contemporaneidade se afirma como eterno devir a cada texto que elabora. Essa abordagem não fica, no entanto, restrita a Foucault. Como possibilidade de complementar o viés teórico assumido como base para esta abordagem, existe uma outra perspectiva barthesiana que pode contribuir: há uma anotação de aula no livro *A preparação do romance II* (BARTHES, 2005) que merece ser aqui

⁴Embora não pretendamos assumir a sua voz, em entrevistas, como uma verdade absoluta, por considerarmos as refrações entre a voz autoral e a criação de uma persona pública, é interessante considerar esses depoimentos como possíveis perspectivas de análise que serão averiguadas no conjunto da obra. Essa discussão será ampliada com outro intertexto de Barthes, na sequência.

referenciada, já que nos apoiará e ampliará a reflexão sobre o papel autoral tavariano. No artigo “A vida como obra”, de 1980 — anos depois de “A morte do autor”, portanto —, Barthes propõe uma suposta volta do autor, refletindo sobre as transformações que se estão a operar nesse papel. Isto é, o teórico parte do artigo em que havia proposto a morte da figura autoral e revisita-o, atualizando-o, e expande a leitura para uma perspectiva próxima da entendida como a “função-sujeito” de Foucault, embora mais específica. É válido ilustrar esta elaboração teórica com um excerto do artigo em que Barthes reflete sobre os *eus* que escrevem, discriminando-os em:

- a) *Persona*: a pessoa civil, cotidiana, privada, que “vive” sem escrever.
- b) *Scriptor*: o escritor como imagem social, aquele de quem se fala, que se comenta, que se classifica numa escola, num gênero, aquele dos manuais etc.
- c) *Auctor*: o *eu* que se coloca como *fiador* daquilo que escreve; pai da obra, assumindo sua responsabilidade; o *eu* que se considera, social ou misticamente, escritor.
- d) *Scribens*: o *eu* que está na prática da escrita, que está escrevendo, que vive cotidianamente a escrita. (BARTHES, 2005, p. 173-174).

Nesse novo quadro teórico, a figura autoral de Gonçalo M. Tavares dá indícios de transitar entre as variadas instâncias. Há algo da *Persona*, já que temos indicativos de sua biografia, sua formação heterodoxa e algo sobre sua família, assim como a própria aparição em eventos públicos; do *Scriptor*, temos Tavares citado nos manuais mais recentes, isto é, comentado pelos críticos Miguel Real, João Barrento e Helena Carvalhão Buesco, entre outros; da perspectiva *Auctor*, tem-se Gonçalo M. Tavares como figura pública que aceita participar de alguns colóquios e dar entrevistas sobre seu processo criativo, da mesma maneira como participa ativamente de eventos de divulgação de seus livros; como *Scribens*, essa figura do escritor que dá lugar aos outros que o texto faz emergir, ou seja, aquele que desaparece para o devir no texto. Suas participações públicas ajudam a compreender esse *eu* que vive cotidianamente a escrita, que assume a leitura como parte imprescindível desse processo e que se aproxima, cada vez mais, do pós-autor teorizado por Roland Barthes e Michel Foucault na década de 1960. Nesse sentido, não são raras as falas em que Tavares afirma passar semanas imerso em leituras e na escrita, em um escritório destinado exclusivamente a esse fim e num regime de trabalho bastante estabelecido.

Chegamos, assim, a essa associação para com a postura do *eu Scribens*, proposta por Barthes, como a perspectiva teórica que mais se associa à forma como tomaremos a autoria de Gonçalo M. Tavares para esta pesquisa: ainda que existam aparições públicas do escritor como mediador de encontros ou mesmo como palestrante, o seu cotidiano de escrita transparece e predomina nessas falas. Reconhecemos no trabalho do autor um regime que parece ser composto a partir do estabelecimento de um projeto, elaborado com profunda disciplina e método:

o aprofundamento notável de um jogo de despersonalização e condução atenta que revisa o improvisado, reescreve o que for necessário e atua no amadurecimento do texto. Nesses momentos de reclusão e escrita, Gonçalo M. Tavares assume sua rotina de escritório, como espaço físico e mental para viver a escrita, ainda que pouco desenvolva ou aborde a respeito do conteúdo da obra, de forma que mantém essa responsabilidade como pertencente ao leitor.

Apesar de esses discursos garantirem bons indicadores, é preciso adotar uma certa ressalva ao admitir essas afirmações. Elas são todas proferidas não pelo *eu Scribens*, a figura de quem se fala, mas sim pelo *eu Auctor*, a figura pública de Tavares, enquanto fiador daquilo que escreve. Dependendo da condução pelo entrevistador, é por meio da construção de uma figura mística de escritor, a partir de seus hábitos e do que diz fazer, que transparece e temos contato com esse suposto *eu Scribens*. Chama-nos a atenção, no entanto, como a própria construção da imagem de escritor é feita por meio de menções à rotina de leitura e escrita, e nunca pela ocultação desse processo constante e imprescindível para a composição da própria figura que escreve, conforme desenvolve Annabela Rita em artigo intitulado “Gonçalo M. Tavares, um autor de projeto”, no livro *Um Senhor Tavares* (JACOTO, 2020):

Há autores de projeto. Autores que planeiam a obra, definindo um programa de escrita que vão cumprindo e/ou vão adaptando. São projetos de geometria expansiva, metamórfica, em jeito de labirintos de vias múltiplas e multiplicáveis. [...] Estes autores tendem a contrastar com os que vão escrevendo ao sabor das circunstâncias e dos estímulos, sem que essa diferença, por si só, qualifique nenhum deles. Gonçalo M. Tavares (GMT) impõe-se como autor de projeto, como podemos ver pelas séries dos seus “Cadernos”. (RITA, 2020, p. 48).

Para além da nomenclatura “*Cadernos*”, que dá título às suas séries, o tema da leitura que antecede a escrita como parte da rotina de produção parece marcar presença mais ostensiva em algumas de suas obras, como é o caso de *Biblioteca* e da coleção “*O Bairro*”, e é um assunto também recorrente em entrevistas dadas pelo português. Há algumas em que esse tema é evidenciado. Por exemplo, Gonçalo M. Tavares (2013a) afirma que o “O livro é uma máquina de nos fazer⁵ levantar a cabeça” — em entrevista concedida a Isabel Lucas e publicada em *Cultura Ípsilon*, no canal *Público*, em 2013. Em outra, diz que “A leitura é só o início”, esta concedida a Tânia Pinto Ribeiro e publicada pela revista *Prelo*, da Imprensa Nacional — Casa da Moeda, de Lisboa, em 2017 (TAVARES, 2017). Ou seja, ainda que quem fale nessas entrevistas seja o *eu Auctor*, para se utilizar a nomenclatura barthesiana, o *eu Scriptor* é convocado e reverenciado.

⁵Nessa citação é possível localizar uma evocação à maneira como Roland Barthes compreende a postura do leitor: participante ativo na criação de significados a partir da leitura.

Há, ainda, entrevistas em que Gonçalo M. Tavares aprofunda sua concepção do papel de autor-leitor e defende a necessidade de reverenciar a leitura e a referência aos autores clássicos. Em uma delas, defende que

[A leitura dos clássicos] é quase essencial. Há grandes clássicos e há também grandes livros sobre o que é que são os clássicos, como o célebre livro de [Italo] Calvino, “Porquê [*sic*] Ler os Clássicos”. Em primeiro lugar porque os clássicos não falam de um tempo antigo. São clássicos porque falam do tempo de hoje. [...] Um clássico não se caracteriza só pela questão do tema mas também pela questão da linguagem. Há palavras que, por vezes, também se gastam e a linguagem perde a sua intensidade. Os clássicos além de falarem do essencial (os medos e os desejos humanos) estão escritos numa língua e numa linguagem muito poderosa e resistente. (TAVARES, 2017, online).

A respeito da leitura de livros considerados clássicos, Tavares também destaca, em outra entrevista, concedida a Lilian Jacoto, que “*Sêneca e Cartas a Lucílio* realmente são, para mim, um livro marcante. Eu diria que o Sêneca, todas as cartas a Lucílio se cruzam com a vida, com o viver, a resposta ao ‘como viver’” (JACOTO, 2018, p. 147). A partir dessas afirmações, é possível ampliar as perspectivas de reflexão sobre o papel da leitura e sobre a escrita para Tavares e, assim, assumir uma interpretação possível para a produção literária tavariana: o ato de ler como disparador da escrita pode ser entendido e estudado como um dos pontos centrais de sua escrita como autoconsciência autoral. No caso de Tavares, mais do que um movimento inerente à própria escrita e à condição de autoria, a ação de trazer à tona essas leituras prévias se constitui como ato fundador do seu *projeto*, para retomar o termo utilizado por Annabela Rita (2020).

A fim de elucidar como se executa essa prática, retomamos o estudo que Foucault faz das mesmas *Cartas de Sêneca a Lucílio* e a referência, a partir dessas cartas, à prática dos *hypomnemata*:

[...] a redacção dos *hypomnemata* pode contribuir para a formação de si [...] Sêneca insiste nisso: a prática de si implica a leitura, pois não é possível tudo tirar do fundo de si próprio nem armar-se por si só com os princípios de razão indispensáveis à conduta: guia ou exemplo, o auxílio dos outros é necessário. Mas não se deve dissociar leitura e escrita; deve-se “recorrer alternadamente” a estas duas ocupações, e “temperar uma por meio da outra”. Se escrever demais esgota (Sêneca pensa aqui no trabalho do estilo), o excesso de leitura dispersa: “Fartura de livros, barafunda do espírito”. A passar sem descanso de livro para livro, sem nunca parar, sem voltar de tempos a tempos ao cortiço com a nossa provisão de néctar, sem tomar notas, por consequência, nem nos dotarmos por escrito de um tesouro de leitura, sujeitamo-nos a não reter nada, a dispersarmos por diferentes pensamentos e a esquecermo-nos a nós próprios. A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da *stultitia* que a leitura infundável se arrisca a favorecer. (FOUCAULT, 2004, p. 139-140).

Neste excerto de “A escrita de si”, Michel Foucault se refere ao registro de vivências, com base na recolha daquilo que se pôde ouvir ou ler como forma de equilibrar o tempo entre

a leitura e a escrita. A partir da fala de Tavares na entrevista a Jacoto (2018), transparece que o eu *Scribens*, à medida que vivencia a escrita, estabelece também uma reflexão a respeito dela. O enlace entre os dois procedimentos — leitura e escrita — não é exclusividade da coleção “*O Bairro*”, e notamos sua recorrência como *modus operandi* em outros *Cadernos*, como é o caso de *Breves notas sobre a Literatura-Bloom*. Nessa obra, muitos excertos remetem ao papel de autor, mas também à sua experiência como leitor. É o caso do verbete a seguir:

Ímpar — Todo o texto literário deverá ser ímpar, ou seja: dividido por dois não dá resto zero. O resto de um texto, o que fica depois de o lermos, nunca poderá ser zero. Se for zero, se todas as suas partes forem distribuídas de modo exacto, se no final olharmos para o texto e tivermos a mesma sensação que o matemático tem após a resolução de uma equação difícil, então enganámo-nos nas contas literárias, ou seja: no processo. Não fizemos literatura, fizemos relatório.

Se chegarmos a um resultado, não chegamos à literatura. Se alcançarmos a literatura, não alcançamos um resultado. (TAVARES, 2018a, p. 44).

Aqui, para além dessa escolha temática, a reflexão sobre o movimento leitura-escrita corrobora a associação à lógica do *hypomnemata*. Outra abordagem de aproximação está no agrupamento de obras já publicadas em séries ou projetos literários, o que sugere, guardadas as proporções ficcionais, uma proposta de produção em “*Cadernos*” a partir de excertos que podem se originar da recolha de experiências leitoras; isto é, pode-se ler no projeto literário de Gonçalo M. Tavares uma escrita ficcional a partir dos seus *hypomnemata*. Tal estratégia de concepção da criação literária favorece o planeamento e a construção de múltiplos enredos e formatos, de modo que a recorrência de temáticas e de abordagens semelhantes possibilita traçar um perfil, uma proposta e uma percepção autoral que muito favorecem este trabalho inspirado na perspectiva filosófica de Sêneca, utilizando-se de uma prática autoral alinhada com as proposições de Foucault.

Como forma de ilustrar a concretização dessa construção de excertos ficcionais elaborados a partir do contágio de outras autorias, uma obra que se destaca é *Biblioteca* (2009). O livro está contido no conjunto de nome *Arquivos* e proporciona, em seu conteúdo, reflexões também amparadas na perspectiva da leitura. Tavares opta por seguir a ordem alfabética e elabora verbetes sobre escritores consagrados, como se organizasse curiosas sùmulas de pensamento de autores que poderiam constar, fisicamente, em uma mesma biblioteca. No entanto, Gonçalo M. Tavares revela que desafia o gênero supostamente escolhido já no prefácio:

[...] o ponto de partida deste livro é a obra dos autores — nunca aspectos biográficos. Uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais) estão na origem do texto. (TAVARES, 2009, p. 7).

Nesse sentido, o autor elucida que a leitura é a base para a estrutura desta *Biblioteca*: é ela que orienta a construção de cada verbete, ainda que se utilize de associações inconscientes e individuais. Ou seja, também nesse livro Tavares se apropria de uma ideia, de uma palavra, de um enredo específico das obras desses autores e, a partir desse recorte mais ou menos consciente, cria, propõe, reinterpreta à sua maneira e redige novos excertos que funcionam como verbetes que remetem aos nomes dos escritores escolhidos. Mas, na prática, são deformações das figuras autorais e do modo como tradicionalmente se dão a conhecer. Por exemplo, o verbete que se refere à La Fontaine, narra:

Um homem cruzou um animal e leu a ele três fábulas para ensiná-lo.
Mais tarde, um animal cruzou com um homem e deu-lhe três dentadas para ensiná-lo.
Mais tarde, a Natureza inteira cruzou com o homem e com o animal, e enterrou-os com três pazadas de terra para ensiná-los. (TAVARES, 2009, p. 89).

E, assim, considera em seu conteúdo as marcas do gênero pelo qual La Fontaine se consolidou na tradição, ao mesmo tempo em que ironiza a efetividade da fábula no intuito de criar aprendizados. Uma ironia similar está presente no verbete que carrega o autor que inspirou a personagem senhor Eliot:

T. S. Eliot
Visitou uma tia que tinha uma canção e seis milhões de dólares no banco. Tendo na cabeça os seis milhões, Thomas foi obrigado a ter nos ouvidos a canção da tia.
Quando ela acabou, ele disse: “Muito bem, e esse banco onde fica?”. (TAVARES, 2009, p. 153).

Nesse excerto, fica mais uma vez evidente a estratégia de ironizar detalhes biográficos enquanto se constrói uma narrativa a partir da imagem que se faz dessa tradição. Dada a semelhança que a *Biblioteca* estabelece com o *Bairro*, dedicaremos um dos capítulos desta pesquisa especificamente a essa criatividade que transparece por meio do movimento de deformar a referência utilizada.

A percepção de que os verbetes tavianos não possuem o objetivo final de definir aquela figura autoral *biblio-* ou biograficamente e nem mesmo de fechar uma interpretação a respeito de sua produção é um efeito que se concretiza a cada nova análise. O resultado alcançado é a exposição de uma perspectiva marcadamente pessoal, que abrirá, na leitura, outras inúmeras interpretações e associações inconscientes e individuais para o leitor, de modo que essa terceira figura do processo se investe de um papel coautoral pela potencialidade imaginativa acionada pelos mecanismos de interpretação, a depender de sua bagagem leitora e crítica.

Tavares se utiliza de estratégias semelhantes em outras obras. Seja a deformação pelo recorte arbitrário de características e excertos a serem citados ou retomados — como faz em *Roland Barthes e Robert Musil* (TAVARES, 2004), ao retomar propostas teóricas ou excertos dos dois autores em tabelas, ou em *Breves notas sobre as ligações* (TAVARES, 2010b), ao desenvolver em excertos também dispostos em tabelas frases de Maria Zambrano, de Maria Filomena Molder e de Maria Gabriela Llansol —; seja pela adulteração dos gêneros construídos e aplicados em sua obra — como é possível apreender em *Uma viagem à Índia* (2010d), em que parte da estrutura de uma epopeia, mas a ressignifica, e em *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b), que leva o nome de Atlas, mas representa uma proposta particular e refratária da concepção original de um mapa totalizante do conhecimento. Especificamente em *O senhor Eliot e as conferências* (2012a), nosso ponto de partida, há também o movimento de registrar possíveis conexões, conscientes e inconscientes, feitas durante o ato da leitura, assemelhando-se ao exercício proposto por Barthes em *S/Z* (1992), cuja aproximação será explorada em uma seção adiante.

1.4.3 Citação: a curadoria como marca da autoria tavariana

Considerando a apropriação do conteúdo de outros autores — a leitura — para a criação literária tavariana, recorreremos a outras obras que podem ser instrumentais e exploradas como apoio analítico, como anteriormente apontado. Do ponto de vista teórico, ancoramos nossa leitura na perspectiva do crítico belga Antoine Compagnon que, na obra *O trabalho da citação*, defende uma proposta teórica que estabelece algumas semelhanças em relação ao processo criativo de Gonçalo M. Tavares: “as frases que leio, aquelas que me prendem e que afixo no meu mostruário, com certeza eu as cito” (COMPAGNON, 1996, p. 13-14).

Especificamente sobre as características literárias tavianas, ainda que se assemelhem em relação ao uso de um arcabouço de leitura como ponto de partida para a escrita, é necessário demarcar o movimento de referenciação realizado especificamente pelo autor português. Em Tavares, a retomada de frases pode se utilizar das referências fixadas nesse mostruário; contudo, elas se apresentam textualmente como mais do que uma mera citação: as frases trazidas, não raramente, são ressignificadas de modo a garantir abordagens desviantes, sarcásticas. Ainda em Compagnon (1996, p. 29), temos a pista de que “a citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita” e, a partir dessa proposta, pode-se ampliar a reflexão a respeito do uso dessa estratégia também em outras obras de Tavares, ainda que muito amparada em um processo criativo e imaginativo originado nas brechas interpretativas do material lido.

Para exemplificar o método tavariano, é possível revisitar um trecho de *Breves notas sobre as ligações*, já mencionado, no qual, como que a aludir ao *modus operandi* de Maria Gabriela Llansol — autora que cria uma comunidade fictícia a partir de autores eleitos de sua biblioteca afetiva; essa ficção igualmente se alimenta de seres deformados, produtos de sua leitura criativa —, se lê “Escrever como tradução do ler. Uma tradução não apenas incorrecta, errada; mais do que isso: desastrada. Escrevo tentando traduzir entre duas línguas idênticas o que li, mas falho, daí a criatividade; [...]” (TAVARES, 2010b, p. 59). Esse trecho, aliás, rememora, de forma irônica, a estratégia também presente em “Pierre Menard, autor do Quixote”, de Borges.

Essa perspectiva, aqui apresentada, já foi desenvolvida por Maria Elisa Rodrigues Moreira, em artigo publicado no livro *Sobrevivência e devir da leitura*:

[...] se é a leitura que solicita a escrita, se é da palavra lida que o escritor parte para produzir o seu próprio texto, ele precisa lidar com um movimento em que se mesclam a memória e a criação, a conservação e a destruição, a sobrevivência e o desaparecimento. (MOREIRA, 2014, p. 103-104).

São esses os movimentos — tradução, criação, conservação, destruição e, como uma súpula dos demais, *deformação* — que envolvem o processo de leitura e escrita que buscamos investigar em Tavares, aqui nomeado como *deformação criativa*.

Em Compagnon, aprofunda-se a proposta teórica de uma interpretação dos processos que estão implicados na ação de citar: “*Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação” (COMPAGNON, 1996, p. 59-60). E, como ilustrado por meio das entrevistas, “Ele [Gonçalo M. Tavares] insiste em dizer, categoricamente, muitas vezes, que sua literatura vem do seu exercício resistente de leitor” (STUDART, 2010, p. 9). É esse movimento de passar do repouso à ação, considerando todas as suas particularidades, que buscamos, neste trabalho, aprofundar e analisar.

Nesse cenário, a movimentação em forma de eco que mescla as ambivalências citadas por Moreira (2014) — a memória e a criação, a conservação e a destruição, a sobrevivência e o desaparecimento —, para além do poema de origem dos versos citados pelo senhor Eliot no âmbito da ficção, recupera também o próprio procedimento barthesiano. Podemos encontrar aqui uma certa cadeia de leitura: o autor português lê autores já consagrados e os recria em personagens homônimos com o seu procedimento peculiar de escrita ou os cita — tomada agora a palavra na sua complexidade — em verbetes e tabelas. Internamente, na obra, a personagem se propõe a explicar sobre versos também citados, como é o caso do senhor Eliot. Na sequência, os livros são lidos pelos leitores de Tavares; e por fim podem gerar um efeito de estranhamento à referência original que, eventualmente, suscita uma presença fantasmagórica do autor que

inspirou tal criação, de modo a abrir, por parte do leitor, um novo ciclo de releituras a elaborar a sua própria versão das associações prévias.

É válido ressaltar, no entanto, que há livros em que as leituras de Tavares aparecem em construções um pouco mais complexas e mais interativas, como é o caso das tabelas literárias, nome atribuído pelo próprio autor, presentes em *Breves notas sobre as ligações* (TAVARES, 2010b) e em *Roland Barthes e Robert Musil* (2004). Nessas duas obras, a percepção interpretativa do leitor demanda o uso de uma liberdade maior e mais trabalhosa do que aquela necessária para a percepção dos ecos deixados pelos senhores de “*O Bairro*”. Isso porque, no caso das construções a partir dessa estrutura tabular, o autor não explicita o elo entre os excertos, conectados exclusivamente pela disposição do conteúdo na página, respeitando uma organização em linhas e colunas; há, assim, necessidade de maior interatividade e certo ludismo ao longo do processo, uma vez que o leitor pode optar por várias direções para a linha a ser traçada pela leitura, conforme se vê no exemplo a seguir:

Quadro 1 — Diálogo [1]

Maria Filomena Molder	Maria Gabriela Llansol
“selo da propriedade”	“o todo se dispersou para nunca mais ser tomado”
“A luz do mundo caminha por meio do que existe”	“ou uma mesa para colocar deus”
“Recomeçamos de outra maneira”	“... usa o pensamento contra aquilo que sente.”
“Pensar quer dizer precisamente caminhar em direção a um que está à nossa espera.”	“se afinou intimamente na solidão”
“... dicção do mundo...”	“Dia sem inteligência”
“um combate pela clareza”	“não se transforma pela claridade, transforma-se pela inquietação”

Fonte: (TAVARES, 2010b, p. 30)

Ou seja, o mecanismo de leitura, no caso das tabelas literárias, permite ao leitor maior autonomia na escolha do sentido, da ordem ou mesmo da possibilidade de saltos entre uma coluna e outra. Sobre isso, Maria Elisa Rodrigues Moreira, em seu artigo “O senhor Tavares e as tabelas literárias”, afirma que:

[...] não se sabe sequer como adentrar neste texto: não há nenhuma indicação no eixo horizontal ou no vertical, nenhuma sugestão que encaminhe para um percurso de leitura determinado, de modo que é no próprio percurso de leitura que o leitor procura identificar os caminhos mais pertinentes a seguir. (MOREIRA, 2020, p. 180).

Essa não condução de um único “modo de ler” nos sinaliza um mecanismo operacional básico da obra tavariana: as *ligações*, as quais não deixam de ser outro “modo de ler”. Sobre essas articulações, no livro originado a partir da tese de doutorado de Júlia Vasconcelos Studart, *O dançarino Subtil*, encontramos a seguinte definição para o termo *ligações* na obra tavariana: “*ligações* [...] indicam curvas traçadas no ar, ligadas entre aquele que escreve e aquele sobre quem escreve, num papel por quem aprende a escrever, uma espécie de primeiro exercício para formar as letras” (STUDART, 2016, p. 82, grifo da autora). Júlia aciona aqui os sentidos concreto e abstrato da ação de ligar. Essa ambivalência define o procedimento tavariano (STUDART, 2012; 2016).

Por isso, independentemente de como ocorrem, já que podem variar a depender da interação do leitor, os mecanismos dos saltos e das ligações figuram na obra como marcas de sua função autoral. Notamos dois mecanismos centrais que eventualmente se complementam: um deles se constrói de maneira a dar liberdade ao leitor, como na elaboração das tabelas; o segundo, por sugestões arbitrárias advindas da experiência de leitura do próprio Gonçalo M. Tavares, conforme antecipa o autor na “Breve Nota” do livro *Biblioteca* (2009) ou na escolha, sem critério explícito, dos aspectos a serem trabalhados nos senhores de “*O Bairro*”. É importante ressaltar que, mesmo quando arbitrários, esses saltos e ligações funcionam, muitas vezes, como ponto de partida da construção ficcional que, frequentemente, recorre às deformações e, nesse sentido, nos são centrais para a leitura pretendida nesta pesquisa.

A obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) parte de uma curadoria que se amplia na progressão da compreensão e do contato com as outras obras do *Bairro*. Essa seleção curatorial não se dá exclusivamente por meio dos saltos, apesar de essas ligações também estarem presentes. Na obra, elas se dão, por exemplo, no nível da personagem senhor Eliot, que escolhe quais versos e autores citar em suas conferências. Essa prática revela a adesão a um fenômeno reconhecido como parte das estratégias de criação dos autores contemporâneos, grupo ao qual pertence Gonçalo M. Tavares. Sobre essa associação que entendemos abranger também a obra tavariana, Ana Pato, ao refletir sobre o arquivo e a citação na obra de Dominique Gonzales-Foerster, em *Literatura expandida*, afirma que:

[...] as ideias de *apropriação* e *citação* respondem a uma certa intranquilidade diante do acúmulo e da impossibilidade de criar algo novo. Nesse cenário, surge a noção de

um universo convertido em biblioteca ou arquivo, onde autores contemporâneos e do passado existem simultaneamente, e onde as relações que podem ser estabelecidas entre objetos guardados — e sacramentados pela prática museológica — são tão ou mais importantes do que os próprios objetos. (PATO, 2012, p. 40, grifo da autora).

Ainda que Pato não estivesse se referindo a Tavares, compreendemos que a mesma lógica possa se referir a ele. Isto é, existem, entre Gonzales-Foerster e Tavares, associações possíveis como artistas de uma mesma geração que se utilizam de métodos próximos. A respeito da obra tavariana, especificamente, compreendemos que a abordagem criativa de Gonçalo M. Tavares se utiliza de abordagens que citam, e que, nesse processo, deformam o texto citado e, assim, criam essas novas relações.

1.4.4 A deformação criativa: a apropriação na função-autor tavariana

A fim de avançar na compreensão desse conceito de deformação, partamos da proposição de Leonardo Villa-Forte na obra *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019):

Entendemos apropriação, aqui, basicamente como o ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender esse algo associado a uma segunda assinatura. Reinsere um dado material num sistema onde ele circula associado a uma nova “função-autor”, para usar o termo de Michel Foucault. A apropriação pode se dar por meio de várias táticas. (VILLA-FORTE, 2019, p. 20).

Nessa obra, Villa-Forte desenvolve algumas dessas táticas e mobiliza um variado repertório a fim de ilustrar e comprovar cada uma delas, inclusive perpassando outros universos artísticos, como o cinema e a música. Para esta pesquisa nos interessará, principalmente, a perspectiva da referência a um texto prévio como uma estratégia diferente da citação tradicional; esta última que, segundo Villa-Forte (2019, p. 25), se daria “quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência à fonte” e quando sua utilização é direcionada ao reforço argumentativo de uma ideia. No caso de Gonçalo M. Tavares, a apropriação se dá de forma mais ampla e complexa: a menção a outros autores e obras intenta criar um novo corpo, tal qual Sêneca recomenda, na carta 84 a Lucílio, ao afirmar que:

[...] devemos imitar as abelhas, discriminar os elementos colhidos nas diversas leituras (pois a memória conserva-os melhor assim discriminados), e depois, aplicando-lhes toda a atenção, todas as faculdades da nossa inteligência, transformar num produto de sabor individual todos os vários sucos colhidos de modo a que, mesmo quando é

visível a fonte donde cada elemento provém, ainda assim resulte um produto diferente daquele onde se inspirou. (SÊNECA, 2004, p. 318).

Nesse sentido, entendemos que Gonçalo M. Tavares se utiliza das referências canônicas para desenvolver uma literatura em que se coloca como um autor de projeto, tal qual o fazem Fernando Pessoa e Teolinda Gersão, segundo Annabela Rita em seu artigo “Gonçalo M. Tavares, um autor de projeto” (2020). Ao assumir essa vertente, entendemos que a produção tavariana se aproxima de uma *escrita assimiladora*⁶, termo utilizado por Michel Foucault para se referir à prática dos *hypomnemata* em “A escrita de si”, no texto que dialoga, como vimos, com as *Cartas a Lucílio*.

Na sua acepção técnica, os *hypomnemata* podiam ser [...] cadernos pessoais que serviam de agenda. [...] Neles eram consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e acções que se tinha ouvido ou que tivessem vindo à memória. Constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior. Formavam também uma matéria prima para a redacção de tratados mais sistemáticos, nos quais eram fornecidos argumentos e meios para lutar contra este ou aquele defeito [...], ou para ultrapassar esta ou aquela circunstância difícil [...]. (FOUCAULT, 2004, p. 135-136).

Assim, o efeito da obra de Gonçalo M. Tavares parece elucidado por meio de uma associação com o conceito foucaultiano: “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recollecção das coisas ditas” (FOUCAULT, 2004, p. 145). É essa constituição identitária que se percebe em cada título dos *Cadernos* de Tavares, que se utilizam de recolhas, mas de formas pouco convencionais, se observarmos e as compararmos à tradição literária da apropriação.

Mais do que absorver e incorporar, na produção tavariana, a assimilação da tradição parece ser feita de uma forma ainda mais específica e com um efeito notável: a deformação deliberadamente criativa. O excerto citado ou o autor trazido à tona é modificado, corrigido, deslocado de seu contexto original e reinterpretado de maneiras inovadoras que acabam por estabelecer o *seu lugar no tempo*⁷. Isto é, por meio de reescritas, correções ou deslocamentos de personagens e autores para novos contextos, são alcançadas novas interpretações que renovam a organização canônica previamente estabelecida e reestabelecem os papéis sociais que definem o *seu lugar no tempo*. Ou ainda, como enunciado por Foucault (2004, p. 145), “pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira”. O efeito disso

⁶O termo, no original, é *l'écriture assimilatrice*.

⁷A expressão é utilizada por T. S. Eliot em seu artigo “Tradição e talento individual” (ELIOT, 1989, p. 39).

pode ser instigar o leitor a rememorar a tradição, a fim de estabelecer comparações e realizar fricções dos sentidos com essa genealogia espiritual.

O contato com a obra de Tavares, nesse caso, sugere a retomada de mais uma proposta de abordagem enunciada na tradição. Neste caso, especificamente por T. S. Eliot, em “Tradição e Talento Individual”:

[...] para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. (ELIOT, 1989b, p. 39).

Em um processo de revisitação constante e de criação, que realoca o antigo e o novo, como o descrito por T. S. Eliot, vê-se muito dos traços do que faz também Gonçalo M. Tavares. Associado a isso, outro aspecto trabalhado em *Escrever sem Escrever* de que nos valeremos aqui é a noção de autor como curador. Essa perspectiva nos será pertinente por complementar essa incursão sobre a tradição, já que as seleções realizadas podem contribuir para a harmonia entre o antigo e o novo, a partir de escolhas dialógicas. No livro, Villa-Forte também dialoga com Foucault e reflete: “Se o autor desapareceu e não mais expressa a si mesmo, o que está atuando em seu lugar? Talvez possamos responder com a noção de autor-curador, o autor cuja autoria se concretiza por meio de outras autorias” (VILLA-FORTE, 2019, p. 96). Nesse sentido, Tavares desempenha um papel muito semelhante ao descrito pelo crítico: ele atua como um curador que interfere na seleção de autores a serem citados ou a darem nome aos senhores do *Bairro*, assim como na manipulação das obras originais — pelo recorte e pela escolha do que deve ser incluído e excluído e, dessa forma, por sedimentar sua originalidade criativa por meio das recolhas. A atuação é tão incisiva que chega a expandir a posição autoral para a seleção de excertos e autores a partir de sua relevância e da atualidade de suas ideias, para afirmar a atualidade do autor que delas se apropria.

O autor não se constitui somente pelo que escreve, mas também pelo que lê (e não só intimamente, no seu processo de se reconhecer como escritor, mas também publicamente, no processo de o público reconhecer certas leituras como leituras de um escritor). (VILLA-FORTE, 2019, p. 96).

No caso da literatura de Tavares, essa atualização da “função-autor” se dá por meio de uma seleção que brinca com a imagem construída socialmente a partir dos nomes dos autores mencionados e, por meio das deformações recriativas, desloca o papel dessa personagem como duplo do escritor que o inspirou e que é uma figura finita e mortal. O procedimento remete ainda

a um outro conceito pertinente a ser aqui mobilizado, que é a noção de *arquivo*⁸, ligada às reflexões fundantes do conceito de *autor*⁹, em Barthes e em Foucault, já citados aqui. A proposta é que, no âmbito contemporâneo, o conceito de arquivo esteja alinhado a uma proposta de organização e, portanto, de um agente organizador ciente da responsabilidade da montagem e da consequente responsabilidade na administração coletiva da memória.

A justificativa dessa visão se dá:

[...] pelo fato de o arquivo ser um conjunto de objetos cuja organização e controle — sua propriedade — está em disputa e pelo fato de seu produtor se encontrar nesses objetos apenas como uma marca sutil e fantasmal é que podemos dizer que o arquivo, longe de ter uma consistência sólida, está formado apenas de restos. (CÂMARA *et al*, 2018, p. 27).

Dessa forma, a seleção dos autores para inspirar a coleção “*O Bairro*” — atribuindo às personagens e protagonistas nomes ou sobrenomes que evocam autores canônicos — deixa evidente um trabalho de curadoria, isto é, a elaboração de uma seleção arquivística feita por quem desempenha a organização. A importância da noção contemporânea de “arquivo” é tamanha que esse conceito-chave mereceu um capítulo na obra *Indiccionario do contemporâneo* (CÂMARA *et al*, 2018). Nessa abordagem se discute sobre um “poder arcôntico”, que “catalisa as funções de unificação, identificação, classificação e consignação dos elementos — nunca totalmente unificáveis, identificáveis, classificáveis e consignáveis — que compõem o arquivo.” (CÂMARA *et al*, 2018, p. 25), que poderia dizer respeito também a esse papel de um “curador”, que é tão importante para a obra tavariana.

Nesse sentido, fica patente a necessidade de se refletir sobre a temática, na coleção “*O Bairro*” — e quiçá em toda a obra tavariana —, da organização arcôntica que perpassa os vários níveis da produção da obra. Mais especificamente, entendemos que a autoria de Gonçalo M. Tavares em *O senhor Eliot e as conferências* (2012a) transparece por meio desse “poder arcôntico” que, na figura criada e nomeada como senhor Eliot, escolhe as passagens a serem citadas e descoladas do contexto original; articula o conteúdo da conferência, que altera e fricciona o verso original. Da mesma forma, a função-autor de Gonçalo M. Tavares, escolhe, cria e nomeia

⁸O *Indiccionario do contemporâneo* (2018) é uma obra de referência escrita a muitas mãos, organizada por um grupo de pesquisadores e publicada pela editora da Editora UFMG, que nos serviu como base teórica para o conceito de *arquivo*, no contexto contemporâneo.

⁹Discussão preliminar foi realizada no artigo “Saltos sobre os sentidos da leitura, da escrita e da crítica em *O senhor Eliot e as conferências*, de Gonçalo M. Tavares”, de minha autoria, publicado em *A pesquisa em Literatura Portuguesa – Homenagem ao Prof. Francisco Maciel Silveira* (BOZIO, 2020, p. 421).

as personagens que convivem e interagem no *Bairro* e durante as falas públicas da personagem senhor Eliot.

Um crítico que desenvolve essa perspectiva da capacidade de criação a partir de um *arquivo* prévio — isto é, uma leitura em que se chega a uma “função-autor-curador” — é Francisco Bosco na coletânea *Mutações: o futuro não é mais o que era*, de Adauto Novaes. O artigo “O futuro da ideia de autor”, de Bosco (2013), além de aprofundar esse pensamento, faz referência a outro autor e crítico contemporâneo que desenvolve as perspectivas de apropriação e recriação, Kenneth Goldsmith (2011). Bosco e Goldsmith estabelecem, assim, aspectos que marcam contribuições importantes para o tema central desta pesquisa.

A escrita recriativa promove um deslocamento do ato artístico, do conteúdo para o contexto. A produção de novos sentidos surge por meio da recontextualização de formas preexistentes. “*Context is the new Content*”, afirma Goldsmith. Qualquer leitor familiarizado com a arte e o pensamento do século XX sabe que estamos em estradas já palmilhadas. Duchamp, Picasso, Warhol, Benjamin, Eliot e Pound foram alguns dos autores que empregaram técnicas “recriativas”. (BOSCO, 2013, local. 7764).

Dos nomes listados por Bosco, parece-nos imprescindível destacar Eliot, já que é esse mesmo o movimento feito por Tavares quando escolhe T. S. Eliot ao realizar sua curadoria e nomeá-lo, via epônimo, um dos protagonistas da coleção “*O Bairro*” na obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a). O desenvolvimento de Bosco a respeito da técnica eliotiana destaca um aspecto que também pode ser decisivo em Tavares: é possível localizar a influência das concepções do próprio T. S. Eliot na constituição da personagem senhor Eliot. Afinal, há perspectivas críticas que indicam ter sido o próprio Eliot a inaugurar, em seu momento histórico, uma determinada prática de escrita recriativa, que Tavares reelabora a seu tempo:

Na poesia, o poema talvez mais importante de língua inglesa no século XX, “*The waste land*”, foi composto por meio de um sem-número de citações, egressas de línguas, culturas e códigos diversos, entremeadas e finalmente costuradas por Eliot. Atmosfera simbolista à parte, Pound, *il miglior fabbro*, realizou operação semelhante em seus *Cantos*, orquestrando ideogramas chineses, línguas vivas e mortas, citações da política, entre outros materiais. Pode-se dizer, com Goldsmith, que as operações de Picasso, Eliot e Pound são “sintéticas”: trata-se de combinar escrita criativa e recriativa; fragmentos de formas preexistentes com outros, originais; e compor tudo isso no todo que é a obra. (BOSCO, 2013, local. 7786).

Ao pesquisar e aprofundar a perspectiva de Goldsmith (2011) a respeito da produção recriativa e, mais especificamente, de T. S. Eliot, é imprescindível mencionar também Marjorie Perloff que, já na introdução de seu *O gênio não-original*, reflete sobre o papel fundador do crítico e poeta americano para essa tendência da criação literária:

A publicação, em 1922, de *The Waste Land* — certamente o poema mais famoso da língua inglesa do século — teve uma recepção, em sua maior parte, negativa [...]. [Edgell] Rickword¹⁰ expressou admiração pela “sofisticação” de Eliot, mas não foi capaz de tolerar o uso extensivo da citação em *The Waste Land* [...]. (PERFLOFF, 2013, p. 23).

É nessa perspectiva, portanto, que compreendemos ser necessário resgatar as contribuições da crítica e da produção do próprio T. S. Eliot, como fundadoras de uma ascendência sobre os que o sucederam na escrita moderna e contemporânea. Ou seja, as contribuições eliotianas na inovação das práticas literárias e críticas também estarão presentes como ampliadoras do desenvolvimento desta pesquisa, de modo a compreender quais aspectos de sua proposta autoral foram também definidores da produção tavariana e, mais especificamente, quais traços da personagem de Tavares podem ser compreendidos por esse prisma.

No clima do novo século, porém, parecemos estar testemunhando uma reviravolta poética do modelo de resistência da década de 1980 para o diálogo — um diálogo com textos anteriores ou outras mídias, com a técnica do “escrever-através” ou écfrases que permitam ao poeta participar de um discurso maior e mais público. A *inventio* está cedendo espaço para a apropriação, a restrição elaborada, a composição visual e sonora e a dependência da intertextualidade. [...] Nesse novo clima poético, *The Waste Land*, com seu “zigue-zague de alusões”, para usar a expressão depreciativa de Edgell Rickword, seus versos “sem originalidade” e “slides de lanterna mágica” emprestados, pode ser visto como um texto fundador. (PERLOFF, 2013, p. 41).

1.4.5 Escrita recreativa: a deformação como dispositivo de um projeto autoral

Diante da complexidade, da diversidade de caminhos e de leituras distintas suscitadas pelas obras de Tavares, reconhecemos, entre as obras de “*O Bairro*”, o título *O senhor Eliot e as conferências* (originalmente publicado, em Portugal, em 2010), cuja análise pode ser dedicada a pensar questões centrais e representar todo esse mecanismo da deformação nas recriações criativas conduzidas por Gonçalo M. Tavares de maneira enviesada e irônica. Conforme exemplificado, o *corpus* central escolhido para esta pesquisa nos parece sintetizar a reflexão e a identificação de um projeto autoral focado nas técnicas de apropriação, recriação e, mais especificamente, de *deformação criativa*.

Em suma, nosso objeto concentra a escolha perspicaz de um personagem principal: um conferencista, que recebe o nome de “senhor Eliot” e responsabiliza-se por breves apresenta-

¹⁰Poeta da época da Primeira Guerra Mundial, Rickword resenhou *The Waste Land* para o *Times Literary Supplement*.

ções a uma pequena plateia a respeito de versos alheios. A intertextualidade e a referência imediata ao poeta e crítico americano Thomas Stearns Eliot, em um primeiro nível, destacam o interesse em marcar um repertório de leitura, bem como seu domínio e o diálogo com obras de autores canônicos, a exemplo do próprio Eliot. Há, então, uma opção direta do autor que se revela na construção da personagem e que é baseada, presumivelmente, em seu arcabouço de leituras prévias.

Adiciona-se a esta análise outro ponto relevante: a curadoria das citações internas. Em cada uma das conferências, senhor Eliot elabora sua fala a partir de um verso retirado de poemas de escritores também consagrados. Nessa lógica, o nível de construção literária a partir do modo de ler concretiza-se, na obra, como *modus operandi* do estilo tavariano: mais do que fazer a escolha prévia do personagem epônimo, as escolhas internas dos poetas, poemas e versos a serem analisados contribuem para compreender mais essa estratégia do processo criativo, a ser conduzida pela performance caricatural do conferencista.

A maneira como o texto é construído sinaliza que o repertório precisa ser visitado, revisitado e atualizado para que seja possível constituir novas ligações e refazer leituras já instauradas. Tal qual propõe Linda Hutcheon:

Ao contrário de Druden ou até de J. K. Stephen, T. S. Eliot parecia sentir que talvez não fosse capaz de confiar no conhecimento de seus leitores — o conhecimento necessário à compreensão de sua poesia alusiva ou paródica — mas obrigava o leitor a trabalhar no sentido de readquirir a herança literária ocidental (e também alguma oriental) ao ler *The Waste Land*. Por outras palavras, a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas. (HUTCHEON, 1985, p. 12-13).

Nesse sentido, quanto mais hábil a ler de forma inédita utilizando-se da tradição, mais o leitor tenderia a aproveitar as conexões suscitadas pela obra. Essa abordagem é proposta, inclusive, pelo próprio Eliot também em seu ensaio “Tradição e talento individual”:

A tradição implica um significado muito mais amplo. [...] Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a quem pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; [...] o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda literatura de seu próprio país têm uma exigência simultânea e constituem uma ordem simultânea. (ELIOT, 1989b, p. 39).

Tavares, por extensão, se pauta nessa apropriação de obras e autores variados e parece empreender uma revisitação dessa tradição não apenas como reverência, mas também como objeto de fricção do contemporâneo, se tomarmos este conceito na acepção de Agamben.

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

É por isso que, para além dessa abordagem mais transversal da literatura, é possível identificar na obra de Tavares também a apropriação — ainda que não imediata ou literal — do método de leitura de *close reading* colocado em pauta por T. S. Eliot e mencionado anteriormente. Em resumo, quando o senhor Eliot decide iniciar as conferências e o faz sem efetuar nenhum tipo de contextualização histórica ou social, estimula a leitura específica de um verso deslocado do poema em que foi proposto pelo autor referenciado. A partir dessa escolha, Tavares estimula, pela via da criatividade e da imaginação, que se analise, amplie e deturpe a interpretação das palavras e do sentido que compõe, originalmente, o verso do poema mutilado.

Ainda considerando a proposta da obra crítica de T. S. Eliot, consta que o poeta precisa de um preparo de repertório e de criatividade, pois

A mente do poeta é, de fato, um receptáculo destinado a capturar e armazenar um sem-número de sentimentos, frases, imagens que ali permanecem até que todas as partículas capazes de se unir para formar um novo composto estejam presentes juntas. (ELIOT, 1991, p. 44).

Tavares, então, parece reinterpretar também essa teoria, apropriar-se dela e, a partir de sua concepção, tecer uma crítica ousada e criativa, no formato e no conteúdo, que se apresenta por meio da personagem senhor Eliot em cada uma das conferências. Isto é, apesar de a personagem também se deter em uma leitura centrada em detalhes dos versos, o que estaria, aparentemente, alinhado ao *close reading*, constroem-se as análises por meio de comentários deformativos, não raramente a partir de escolhas autorais disparatadas e comentários desviantes por parte do conferencista, o que traz como efeito uma subversão dessa perspectiva crítica. Isso ocorre, por exemplo, ao propor maneiras para supostamente corrigir determinado verso, alterando o seu sentido original e induzindo uma interpretação específica e arbitrária ao leitor, o que se embasa na atitude de ignorar o poema do qual o verso foi extraído originalmente, justamente o contexto verbal que o *close reading* jamais pode desconsiderar.

As perspectivas que versam sobre a condução do conteúdo das conferências e a proposição de novos versos, supostamente “corrigidos”, nos possibilitam também uma reflexão mais ampla sobre o papel da crítica literária pretensiosamente objetiva. Nesse eixo, a decisão de

mencionar ou não aspectos biográficos ou de localizar ou não o contexto histórico e literário das produções a serem analisadas é, comumente, uma decisão que compete ao crítico e que carrega, em si mesma, uma série de escolhas de valores em que se revelam as concepções fundadoras da abordagem crítica enquanto prática integrante e responsável por retroalimentar a relação autor-obra-leitor. Dessa forma, ao reconhecermos um protagonista construído por apropriações, deformações irônicas e que pauta sua análise em recortes baseados em uma leitura questionável dos versos citados, nos perguntamos: o que lemos, interpretamos e analisamos das literaturas? Como essas perspectivas mudam ao longo dos anos? A partir de qual recorte e de qual perspectiva essas decisões são tomadas? Em que medida elas são arbitrárias? Qual é o seu potencial de deformação?

Para além dessas reflexões que dialogam e nos permitem aprofundar o estudo em relação ao âmbito da teoria e da crítica literárias, espera-se colaborar com os estudos em literatura portuguesa contemporânea de modo a reconhecer a tendência universalizante dos temas abordados nas literaturas recentes e, mais especificamente, a tendência da literatura portuguesa — contemporânea, mas não só — de utilizar e referenciar constantemente outras obras da sua própria tradição.

1.5 GONÇALO M. TAVARES DITA AS REGRAS: O CURADOR DESSE BAIRRO-BIBLIOTECA

Conforme mencionado anteriormente, o jogo da escrita na obra de Gonçalo M. Tavares articula repertórios oriundos de uma seleção particular de autores canônicos. Pelas manifestações públicas da figura do autor, essas referências parecem advir de suas leituras de forma a revisita-las e a criar textos inéditos a partir desse arcabouço de uma biblioteca afetiva.

Podemos, então, considerando a própria lógica tavariana, pensar o ato de ler — e de citar — como o disparador de toda essa cadeia. O mecanismo de leitura já confessado por Tavares — de ler com um lápis na mão — nos parece indicar uma de suas principais estratégias de construção ficcional. Segundo ele, “ler é estar com um bisturi, que é o lápis, a anotar, a sublinhar, a riscar, a apontar de lado... [...] Um livro é uma estrutura orgânica onde, em determinada altura, há uma frase que se atira à nossa cara e que nos agarra” (TAVARES, 2017). Consideramos que essas frases que se agarram em leituras prévias são os ecos que permanecem, dos autores epônimos, nas personagens construídas como senhores da série “*O Bairro*”.

Nesse contexto, seu papel de articulador dessa biblioteca do *Bairro* não é o de um bibliotecário que está pronto para apenas apoiar um usuário em uma consulta ou que meramente organiza livros, autores, assuntos em estantes. Tavares atua como organizador criterioso, isto é,

coleta, reúne e dispõe de maneira consciente. É Tavares, enquanto leitor de Paul Valéry, de Roberto Juarroz, de Italo Calvino, de T. S. Eliot — para citar apenas alguns senhores dentre os livros já publicados —, que cria personagens epônimos dos famosos escritores para coabitarem e conviverem em um bairro fictício, com reflexos e refrações de suas convicções literárias e políticas, que são, entretanto, sutis a despeito da evidência na adoção dos nomes inspirados pelos autores ecoados.

Na obra crítica *Escrita não criativa e autoria*, Azevedo e Capaverde (2018) desenvolvem essa perspectiva do que seria o papel contemporâneo de um curador aplicado ao universo literário:

Até pouco tempo, a figura do curador de arte parecia limitada a mais um nome na ficha técnica dos responsáveis pela exposição, informação quase sempre relegada a um canto meio obscuro do espaço expositivo. Isso era produto da posição ocupada pelo curador em relação ao artista e sua obra [...]. Contemporaneamente, o trabalho de curadoria tem reivindicado uma assinatura própria que assume protagonismo para propor uma renovação na forma de organizar uma narrativa que reinventa não só o artista, mas o modo de olhar sua obra e de reposicioná-la em relação à história da arte: “o ato criativo tornou-se o ato de selecionar”. O que a ideia de curadoria sugere quando pensada em relação à fatura da escrita é que a obra pode ser o próprio processo de criação em andamento, construído por meio do gesto de coletar, reunir, editar as citações, como se o método da apropriação fosse suficiente como obra: literatura como uma prática da apropriação de si e de outros. (AZEVEDO; CAPAVERDE, 2018, local. 81).

Nesse sentido, e ampliando a proposta de “arconte” mencionada pelo *Indicionário do Contemporâneo* (CÂMARA *et al.*, 2018), Tavares é o próprio curador, ainda que um muito peculiar. No entanto, ele não assume essa tarefa com intenção rasa de manifestar erudição — afinal, o texto costura citações canônicas e não se vê um uso vazio deste repertório, conforme exemplos a seguir —, mas sim com a missão de produzir e fazer arte no seu sentido mais questionador e sugestivo para suscitar reflexões em quem está disposto a jogar com as provocações da leitura. O que se vê é uma produção literária que faz pensar e repensar o que produzimos e consumimos — como literatura e como crítica — e o que classificamos como cânone. Por isso, acontece de relegarmos o autor que lhe serviu de inspiração a segundo plano, a partir do momento em que captamos a ideia que ali se coloca e que chama ao debate.

Com essa abordagem reflexiva de sua própria condição de obra de arte, Tavares consegue efeitos estéticos que atingem o âmbito estrutural e temático. Nessa perspectiva, embora, para esta pesquisa, tenha se optado pelo recorte da obra *O senhor Eliot e as conferências*, visualiza-se a prática recorrente dessa estratégia também quando consideramos outros livros do autor (TAVARES, 2012a). Em *Biblioteca* (TAVARES, 2009), a escolha de aspectos específicos ou a menção a alguns enredos dos autores ali indicados induz o leitor à reflexão: de qual obra

está falando? Esse livro terá sido lido? Qual terá sido a *solicitação*? Esse termo, utilizado por Antoine Compagnon, é acompanhado em *O trabalho da citação* (1996) pela seguinte reflexão:

Quando leio, o que faz com que me interrompa, com que pare diante de determinada frase e não de outra? O que esse tropeço desperta em mim? Ele põe em movimento todo o processo de citação. Mas o que antes despertou esse tropeço? Bem anterior à citação, mais profunda e mais obscura, foi a *solicitação*: um pequeno choque perfeitamente arbitrário, totalmente contingente e imaginário. (COMPAGNON, 1996, p. 24, grifo nosso).

Com isso, incluímos mais uma variável: a solicitação que originou determinada citação pode ser reconhecida ou está posta de forma inalcançável? Essas reflexões não ficam restritas à *Biblioteca* (TAVARES, 2009): em *Uma viagem à Índia* (TAVARES, 2010d), é possível indagar, por exemplo, sobre quais dos episódios emblemáticos de *Os Lusíadas* são recuperados. Quais elementos são deformados? Quais são mantidos? A senhora do aeroporto é o novo “Velho do Restelo”? De maneira introdutória, essas são algumas das reflexões que ajudam a justificar a percepção de um uso do repertório que não se faz em vão, mas sim de forma a estabelecer diálogos e problematizar produção e consumo literários diante de uma tradição.

O que se questiona, num primeiro momento, é o movimento de utilização consciente e inventivo da tradição literária. A prática transparece, em parte, quando se escolhe uma personagem que carrega uma tradição — Eliot, autor e crítico —, mas se nota a recuperação dessa imagem associada a uma deturpação das pautas propostas pelo autor canônico; ou seja, quando acontece a retomada das propostas autorais e críticas de T. S. Eliot, ela é, majoritariamente, uma apropriação irônica. Isto é, Tavares utiliza traços variados da obra literária e crítica de T. S. Eliot para traçar as suas próprias críticas — e uma provável autocrítica — por meio da personagem senhor Eliot, além de suscitar a possibilidade reflexiva agenciada pelo leitor.

Com essa estratégia irônica de apropriação, extrapola-se uma combinação entre leituras anteriores e a escrita literária de Tavares para construir um novo corpo. Este corpo é a sua obra, que mescla, por meio da escrita, leituras prévias e concepções críticas próprias, originando uma nova proposta de criação literária a partir dessa *deformação*. Esta, propomos, é a base da autoria tavariana na obra *O senhor Eliot e as conferências*, paradigmática de todo seu projeto.

Com isso, Gonçalo M. Tavares se revela. Se considerarmos que “[a citação] tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 29) e que “A citação repete, faz com que a leitura ressoe na escrita [...]” (COMPAGNON, 1996, p. 29), nos aproximamos da perspectiva de que, ao citar, Tavares

realiza uma escrita de si mesmo e do seu próprio processo, sempre pautado por uma grande leveza, que nos leva de volta a Julia Studart:

Ao pensar o projeto *O Bairro* nessa perspectiva, é possível dizer que ele é o projeto mais jovial da trajetória de Gonçalo M. Tavares até aqui, porque procura “sacudir de si uma seriedade pesada” como na proposição de Nietzsche [...] entre o que vem da tradição e o que se enfrenta como tempo presente provocando assim uma colisão dos tempos. (STUDART, 2016, p. 159).

O percurso de contato com a parte da obra tavariana que se pauta nessa colisão dos tempos apresenta, assim, algo próximo de uma filmagem da sua leitura, uma maneira de ler — e de criar a partir desse ato — tal qual Barthes propõe, por exemplo, em *S/Z* (1992). A variável que garante um peso autoral e de colisão dos tempos, no autor português, está na perspectiva de que a essa tradição revisitada se soma uma abordagem crítica sem perder a leveza do humor, embora este se torne, por vezes, ácido.

A fim de aprofundar a perspectiva de registro do ato de ler, é válido retomar um aspecto teórico de outro texto publicado por Barthes, posteriormente, em *O rumor da língua*. Em “Escrever a leitura”, Roland Barthes (2012, p. 26, grifo do autor) pretende “captar a *forma* de todas as leituras [...], ou ainda: suscitar uma teoria da leitura” a partir de uma interrogação sobre como se dá esse ato. Tal reflexão parte do que há de mais sensível e efêmero no ato de ler — as associações, as excitações e os afluxos de ideias que acompanham o leitor — e da tentativa de mapear essa experiência. Para alcançar a pretensão exposta no artigo, Barthes compõe uma tentativa de “filmar” a escrita da sua leitura: o livro *S/Z* (BARTHES, 1992). Nesta obra, um texto curto de Balzac, *Sarrasine*, é ponto de partida para um registro do processo de ler, um “modo de ler”, o qual seria objeto de uma nova leitura (a dos leitores de *S/Z*) e que ainda poderia convidar à releitura da obra balzaquiana.

Esse tipo de cadeia de leitura entre autores e público (Balzac, Barthes, público-leitor de Barthes e de Balzac) encontra evidente eco estrutural na produção do português Gonçalo M. Tavares. Ao trazer à tona e convidar à releitura de autores canônicos, “*O Bairro*” suscita um procedimento bastante semelhante ao que pretende Barthes em *S/Z* no sentido de registrar uma experiência de leitura. Há distinções, contudo, porque Tavares o faz de forma menos didática e mais interventiva, o que sugere uma proposta artística de criação literária que ressignifica a experiência estética e crítica proposta pelo *modus operandi* de Barthes.

Em *S/Z* (BARTHES, 1992), somos expostos à obra original de Balzac, na íntegra, entrecortada apenas por notas que registram as anotações de Barthes, e, a depender da edição, podemos tomar a decisão de ler os elementos inseridos pelo crítico apenas após realizarmos nós uma

leitura de *Sarrasine*. A ideia de sermos expostos às interferências críticas sem um recorte prévio que mutile, comente ou mesmo retire pedaços da obra diverge enquanto proposta e forma da abordagem tavariana, que seleciona previamente e extrai do contexto original o que lhe interessa para ser citado e deslocado, característica que fortalece a deformação muito mais do que se apenas escolhesse qual excerto deve ser acompanhado por uma nota ou qual o trecho a ser comentado, preservando a composição original. Noutras palavras: Barthes expõe as passagens que solicitaram sua intervenção acompanhadas de seu contexto; o senhor Eliot tavariano expõe *apenas* o trecho em que deseja intervir. Assim, vemos uma decisão criativa que origina uma experiência estética bastante distinta.

Outro aspecto destoante é que, em *S/Z*, garante-se a possibilidade de seguir com uma leitura autônoma do texto de Balzac e, em outro momento, à escolha do leitor, seguir a leitura crítica e comentada, registrada por Barthes posteriormente. Nesse caso, propicia-se o contato com a obra canônica antes do contato com as intervenções propostas pelo crítico. Mais uma proposta bastante distinta da assumida em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), em que não se permite ter acesso ao poema na íntegra, nem escolher a leitura do poema inteiro antes de mergulhar na análise do verso; ou seja, apesar de a proposta da filmagem se assemelhar enquanto método ao que é feito em *S/Z*, ela difere quanto à postura em relação ao texto-base.

Em Tavares, no caso do conferencista senhor Eliot, o leitor é imediatamente exposto a apenas um recorte do verso — que já se revela como o primeiro nível de curadoria — e, posteriormente, passa a ser abduzido pelas percepções e inferências do conferencista. Ao “corrigir” versos ou omitir os demais que compõem o poema, senhor Eliot dá a ver apenas a ponta de um *iceberg*, o detalhe — um verso — de um projeto maior e mais amplo — um poema ou uma obra literária que comporta o poema, ou seja, um conjunto que pode incluir, até mesmo, uma curadoria do próprio autor do poema.

A conferência que se propõe a explicar, por exemplo, um verso de Marin Sorescu — “Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser pra mim” — é iniciada da seguinte forma:

[...] Ora aqui está o que, à primeira vista, poderá ser considerado como um evidente erro anatômico. Perante tal desconforto, deve-se responder de imediato a este verso com a seguinte informação:

Todas as coisas que tenho na minha cabeça são para mim.

Digamos que esta é uma alternativa lógica e racional ao verso de Sorescu. (TAVARES, 2012a, p. 43).

Essa abertura de uma sequência analítica sobre o verso exemplifica o que pode ser reconhecido como paradigma de um movimento que se repete não apenas em várias conferências,

como também diversas vezes em uma mesma sequência. Nele, é possível notar uma leitura assertiva do que pode ser percebido do verso, mas sem levar em consideração os versos anteriores ou posteriores do poema original e ignorando qualquer possibilidade de leitura metafórica, já que se assume um suposto erro anatômico cujo conserto é apontado como uma alternativa lógica e racional ao verso, mas sem refletir se faria sentido essa expectativa de que um verso literário seja lógico e racional.

Com isso, algumas interpretações autônomas do leitor são evitadas e limitadas a partir da curadoria refratária do autor, por meio das conferências sobre versos tomados isoladamente. Por outro lado, essa abordagem possibilita uma nova proposta metodológica de criação literária e, com isso, expõe uma das bases metodológicas da obra de Gonçalo M. Tavares: isolar o verso, explorá-lo — ao subverter, inverter, manipular —, interpretá-lo ou explicá-lo e, não raramente, corrigi-lo ou deformá-lo.

Ao que nos parece claro, essa proposta é a do estabelecimento de um novo regimento de pacto autoral. Ela se assemelha muito mais a uma inversão irônica das relações que se estabelecem atualmente com livros e autores. Quando senhor Eliot decide, por exemplo, iniciar as conferências sem realizar uma apresentação biográfica dos autores dos versos, vemos uma abordagem oposta, por exemplo, ao fenômeno das feiras literárias. Nessa abordagem, oposta à fetichização da figura autor como *Scriptor*, problematiza-se, por exemplo, a seguinte questão: quando não há uma preocupação excessivamente biográfica, quando não há uma associação imediata entre autor e produção, perde-se interesse na obra? Isto é, a tensão entre o *Scriptor* e a *Persona* pode se concretizar como um jogo que seduz o consumo e que pode atrair ainda mais holofotes para a obra? Na contemporaneidade, consome-se literatura pelo interesse nos seus autores? O grande fenômeno das feiras literárias — como a Festa Literária de Paraty, a Flip — pode fortalecer essa perspectiva e indicar algumas respostas. Isso porque, também nessa lógica das feiras literárias está inclusa a questão curatorial: a escolha que pode receber influências mercadológicas ou de afinidades pessoais.

Ao não lançar luz sobre a biografia dos autores, a princípio, a proposta, baseada em T. S. Eliot, poderia ser a de mergulhar com mais profundidade na interpretação das obras. Talvez pudesse ser essa a justificativa das escolhas do senhor Eliot, como conferencista, mas não é isso o que acontece. A ironia se aprofunda ao constatarmos justamente o oposto: sem biografia, sem detalhes sobre o autor do poema, mergulha-se no texto, mas esse é um mergulho cego e repleto de ruídos na interpretação dos versos, principalmente quando devolvidos aos poemas originais. Nesse momento, um segundo nível de crítica e reflexão parece nos atingir gradativamente: o foco é o texto, mas não há o texto completo, e sim apenas um verso; e o que se diz desse recorte

comumente extrapola o nível textual para questões que não lhe dizem respeito. Esse recorte canhestro nos leva a mais um nível crítico: é possível refletir sobre os hábitos dos leitores? Ainda se lê poesia? Ainda existem leitores de textos longos? Na era do Twitter, qual o lugar da poesia? Qual é o lugar da literatura se não há tempo para a reflexão? Mais do que isso, quanto se conhece de autores canônicos para além dos verbetes da Wikipédia? Quantos desses autores foram lidos em suas obras originais? Entre todas essas reflexões, resgatamos T. S. Eliot: o quanto da tradição se pode ou se deve fazer presente? E como?

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a relação do conferencista com os versos citados também não é a de acumulador ou de mero reproduzidor, mas a de interventor e de propositor de uma leitura que urge ser aceita como a única pertinente. O efeito de todos esses níveis de autoria articulados leva-nos a uma equação interessante que soma o nome do autor original, a tradição e o verso descontextualizado para criar uma *persona*, lançar luz sobre a obra e suscitar uma nova leitura da tradição; leitura esta que propõe novas formas de olhar para as respectivas obras — sem necessariamente manter um compromisso com quem está sendo citado —, e na verdade, atua, metodologicamente, de maneira parecida com o que propõe Eliot no berço do *New Criticism*:

[...] se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. [...] Esse sentido do histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é o que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989a, p. 38-39).

Em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), prevalece essa abordagem de revisitação de versos, por meio de uma *deformação criativa* da tradição, isto é, uma deformação paródica que, concomitantemente, estimula associações inusitadas e um estranhamento nesse processo. Na verdade, o comportamento é recebido como uma ferramenta lúdica para pensar a composição desse cânone, colocar-se como consciente de sua contemporaneidade e, consequentemente, buscar-se inserir como parte de uma nova tradição. Afinal, ainda que seja um paradoxo produtivo, ao mesmo tempo em que se propõem correções e construções irônicas que questionam a formação ou a valorização do cânone, a revisitação desses nomes canônicos passíveis de deformações paródicas — portanto, de estranhamentos — se dá também pela incorporação, na criação literária, de teorias igualmente embasadas em uma tradição.

Assim, a partir da perspectiva da escrita tavariana, é possível reconhecer algumas de suas possibilidades de expansão e, também, localizá-la no contemporâneo, a partir da concep-

ção de Agamben (2009), refletindo e enfrentando os impasses e contradições que lhes são intrínsecos. Dessa forma, consideramos que, por meio do estímulo na relação com outros tempos, efetua-se a garantia do ciclo leitor que contempla, além da crítica (leitor especializado), a tríade autor-obra-leitor comum: uma comunidade literária que se pauta nessas fricções e interage com as deformações estratégicas de um projeto literário, ou seja, de uma proposta artística que se usa da citação como disparador para um movimento criativo e imaginativo cujos métodos, ferramentas e exemplos serão aprofundados e ampliados nos capítulos seguintes. Assim, será possível evidenciar que o lúdico, de certa forma, ultrapassa o programático, sem oferecer qualquer consistência na remissão ao Eliot original — que sai ileso e preservado como uma alteridade que, apenas, se quis homenagear, pela diferença.

2 AS PEÇAS DE UMA COMUNIDADE BAIRRESCA

2.1 O OUTRO COMO ORIGEM DOS ESTRANHAMENTOS

“Muito embora o conceito de comunidade não seja contemporâneo, o fato é que durante os últimos anos tem se convertido em um dos termos mais debatidos e polêmicos” (CÂMARA *et al*, 2018, p. 56). Essa reflexão, que abre o verbete “comunidade”, no *Indiccionario do Contemporâneo*, suscita, na análise da obra *O senhor Eliot e as conferências*, a percepção do papel e os efeitos da *comunidade* na convivência com a tradição, assim como os traços do *contemporâneo* nesta dinâmica. Na mesma obra, um outro trecho nos chama atenção ao abordar justamente essa diversidade de perspectivas sobre a concepção do conceito:

Os filósofos europeus, em geral, partem sempre do trauma pelos usos que se fez da comunidade no século XX: das atrocidades cometidas em nome de um sentido de comunidade baseado na identidade do grupo (no caso do nazismo) e do fracasso do grande projeto político baseado no comum (no caso do comunismo). Escrevem com muito tato sabendo da aversão dos leitores europeus pelo vocabulário ligado ao comum-comunismo-comunitário. [...] Para eles, a nostalgia da comunidade se expressa muitas vezes como o desejo de recuperação de uma certa idade de ouro perdida, uma visão de comunidade calcada num certo pacto de confiança mútua que não existe, nunca existiu. Eles partem daí para pensar uma comunidade que não se funde sobre a identidade (a semelhança), mas que se construa na rede da heterogeneidade (a “comunidade inoperante” ou a “comunidade que está por vir”). (CÂMARA *et al*, 2018, p. 68).

Apesar de não objetivarmos aprofundar perspectivas específicas dentre os filósofos da comunidade contemporânea, para abrir este capítulo, essa percepção de uma comunidade com ressalvas da qual fazem parte as convivências na contemporaneidade, sem uma necessária identidade comum, é um ponto de partida produtivo para a compreensão das relações no *Bairro*. No trabalho literário de Gonçalo M. Tavares, é no contato com a heterogeneidade, com esse outro tão diverso, que se concretizam os vínculos com autores de diversas nacionalidades e períodos. A partir dessas ligações se estabelece a lógica de uma construção narrativa fundada na mobilização de um arquivo que propõe aproximações e dissonâncias com outros autores, períodos, estilos e temáticas.

O movimento fundador desse arquivo sugere, assim, uma aproximação entre o modo de trabalho tavariano e a proposta de autores que utilizaram-se de ferramentas similares e o prece-deram, como é o caso dos já citados Italo Calvino e Jorge Luís Borges. Com o intuito de detalhar como essa relação se dá, há um excerto do artigo “*Italo Calvino ou a ficção como ensaio*”, de

Wander Melo Miranda, que pode contribuir. Nele, Miranda detalha os artifícios criativos de Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio* e deixa evidente o diálogo de sua estratégia com o que é feito por Borges:

A construção teórica mescla-se então à experimentação ensaística, ambas evadidas de digressões, referências autobiográficas, quadros memorialísticos, reminiscências de fábulas lidas ou contadas, parábolas reinventadas. O sujeito que aí aparece inscrito e se dá a ler desdobra-se numa multiplicidade de atuações conceituais, narrativas e vivenciais cujo alcance pode ser medido pelo extenso repertório de autores trazidos à cena do texto, que vê assim reforçada sua constituição plural.

À maneira de Borges, a quem se refere com frequência, Calvino circula com desenvoltura pelos vastos corredores de uma biblioteca inesgotável, de onde retira os livros que compõem o seu. Atitude congênita de um sujeito autoral que faz da leitura de textos alheios a substância de um sujeito autoral que faz da leitura de textos alheios a substância do seu próprio texto, a erudição dela resultante não resvala, em nenhum momento, para a gratuidade, nem se transforma em jogo espetacular de exibição narcísica do saber do sujeito. (MIRANDA, 1991, p. 540).

No caso, esses autores, para além de serem nomes utilizados por Tavares em personagens e até mesmo títulos de sua coleção “*O Bairro*”, apresentam também a revisitação da tradição literária — desta *biblioteca inesgotável* — como traço definidor de suas obras e, conseqüentemente, permitem que, em função da estratégia utilizada, proponhamos o movimento de Gonçalo M. Tavares em fazer-se parte desta tradição. Ou seja, mais do que dialogar com essa perspectiva contemporânea da comunidade, Tavares também pode passar a ser alocado como mais um elo nessa cadeia de intertextualidades e referências, a exemplo desses autores de outros contextos históricos e nacionalidades que são referenciados por ele.

Nesse movimento de expansão para uma perspectiva transnacional e intertextual, outra referência relevante a esse diálogo é a constatação de Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da Literatura no século XXI*, de que há uma tendência crescente, desde os anos de 1980, de um “grande escritor” como personagem principal de romances (PERRONE-MOISÉS, 2016). Podemos afirmar que *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) também responde a essa tendência. Uma ressalva importante que também entendemos se aplicar a Tavares é que, segundo Perrone-Moisés (2016, p. 147), “[...] nenhum desses escritores atuais pretende tomar seus antecessores como modelos de vida ou de escrita”.

Assim, na obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), chama a atenção essa comunidade forjada a partir da seleção de excertos, da reunião de personagens epônimos de autores no ciclo das conferências, e da escolha de uma personagem principal inspirada em um grande escritor — como é o caso de T. S. Eliot —, embora não saibamos qual é o critério dessa curadoria, já que esses autores não são, de fato, tomados como modelos de vida ou de

escrita. Isto é, como não se explicita o *comum* entre essas escolhas, ainda que se possam estabelecer semelhanças, é a heterogeneidade do conjunto e suas diferenças que se destacam. A construção fictícia, como mencionado no capítulo anterior, simula uma situação em que autores, como Brecht, Kraus, Henri e Walser, dão nomes a personagens que se avizinham, e, assim, unimos a noção de *comunidade* à seleção arquivística prévia, a que chamamos de *curadoria* (TAVARES, 2018b; 2005; 2012b; 2008b).

Neste caso, como há, para além do autor português, uma personagem principal inspirada em um autor canônico, temos uma comunidade de dupla complexidade. Existem, por um lado, relações totalmente fictícias, já que em alguns momentos convivem senhores-personagens epônimos de autores de países e de momentos históricos totalmente distintos. E por outro, há também alguns senhores ou poetas citados pelo conferencista que tiveram algum tipo de convivência e relação prévia, conforme será desenvolvido adiante.

Outra perspectiva está na própria estrutura das comunicações proferidas pelo senhor Eliot. Em todas elas, é possível identificar a interação ficcional dessa pequena comunidade inventada. Isso acontece porque não apenas as comunicações supostamente acontecem no citado *Bairro*, como têm na assistência alguns dos outros senhores da série: como Breton, Borges e Swedenborg. Desse modo, a obra constrói uma espécie de *mise en abyme* da tradição e da crítica literária em que o público pode vir a reconhecer esses nomes relevantes da historiografia e da crítica, assim como o próprio conferencista senhor Eliot — citado e recriado por Tavares —, que também cita e recria os versos de outros autores, que são objetos de suas conferências. Nesse movimento, entendemos que o autor português busca ficcionalizar aquilo que é compreendido por Stanley Fish em seu artigo “*Is there a text in this class?*”:

[...] a comunicação ocorre somente dentro de um tal sistema (ou contexto, ou situação, ou comunidade interpretativa) e [...] a compreensão conseguida por duas ou mais pessoas é específica a esse sistema e determinada unicamente dentro dos seus limites. (FISH, 1992, p. 192).

Ainda que Fish esteja propondo essa leitura a partir de uma experiência de compreensão interpretativa com seus alunos, podemos inferir que Gonçalo M. Tavares busca construir a cadeia comunicativa que vai permitir que a comunidade exista ficcionalmente, de forma interna ao livro. Na obra tavariana, isso se dá com base nessas personagens inspiradas em figuras conhecidas, na figura e no papel do conferencista, e ainda na escolha dos excertos dos poemas, cujos poetas são igualmente conhecidos, e das falas que a personagem publiciza em suas conferências. Nessa mesma lógica, a criação de personagens epônimos a autores e os excertos de

versos pertencentes a um *status quo* da literatura mundial podem auxiliar na compreensão do conjunto por parte do leitor final, garantindo com mais facilidade a adesão a essa segunda cadeia comunicativa. Assim, por mais que não seja imprescindível conhecer previamente as características, as histórias ou os fatos referentes aos autores epônimos, essas informações podem contribuir na construção do pacto de interpretação e na percepção desse sistema por parte do leitor.

Também se destaca, nesse sentido, o fato de que *O senhor Eliot e as conferências* suscita a reflexão sobre as comunidades literárias dentro das quais circula a própria crítica literária:

Em princípio, a crítica sempre foi intertextual, se dermos a esse termo um sentido largo. Tratou-se sempre de escrever um texto sobre outro texto. Assim, mesmo no caso mais simples (evidentemente hipotético, como todas as “formas simples”), ocorre em todo discurso crítico o entrecruzamento de dois textos, o texto analisado e o texto analisante. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 69).

A partir desse procedimento central da intertextualidade como base para o discurso crítico, reconhecemos em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) uma particular diversidade de recepções e diálogos. É como se fossem propostas novas camadas a um diálogo intertextual enraizado na literatura, já que, ainda segundo Perrone-Moisés (2005, p. 69), “O uso da citação, um dos processos mais clássicos da crítica literária, esboça uma certa intertextualidade”. Isso se concretiza, também, na percepção da autora de que “[...] qualquer obra literária é metaliterária, porque pressupõe a existência de obras literárias anteriores. Ninguém é escritor sem ter sido, antes, um leitor” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 115).

Nesse contexto, importa-nos sublinhar que, na produção tavariana, o senhor Eliot se responsabiliza por entrecruzar os textos — o verso analisado e sua conferência analisante —, e, assim, produz os estranhamentos dessa intertextualidade, pois atrita e desloca as compreensões previamente estabelecidas ou esperadas sobre os autores e versos mobilizados. Torna-se necessário, portanto, um certo afastamento das referências epônimas trazidas à obra para que as memórias envolvidas na construção intertextual não interfiram em sua fruição.

Desse modo, Tavares parece-nos explodir a proposição eliotiana: enquanto em “Tradução e Talento Individual” se propõe a percepção das passagens em que seus ancestrais revelam vigorosamente sua imortalidade; o que se executa com a personagem senhor Eliot é a necessidade de romper constantemente com os clássicos já prefigurados culturalmente aos leitores. Isto é, passa a ser necessário ler para além do efeito imediato causado pelos seus respectivos nomes. A respeito dessa marca cultural dos clássicos, é válido citar um trecho de *A intertextualidade* (2008), de Tiphaine Samoyault, em que um excerto de M. Schneider é reproduzido para comen-

tar essa relação com a tradição literária a partir do exemplo de Madame Bovary: “[...] os clássicos entram em nós prefigurados por sua reputação, envolvidos em uma metalinguagem crítica, precedida de um rumor. Eles já não são mais do que ecos dos seus nomes” (SCHNEIDER *apud* SAMOYAUULT, 2008, p. 90).

O efeito alcançado, no caso da obra que é *corpus* desta pesquisa, com a sequência de peças que passa a ser identificada nas leituras e releituras, é a composição de um quebra-cabeças de uma certa tradição literária que demanda a constante consciência de propor uma leitura baseada no estranhamento a partir da composição desse *outro* que é conhecido e desconhecido ao mesmo tempo. Consequentemente, é por meio dos reconhecimentos e dos atritos que se constitui a comunidade bairresca que será examinada neste trabalho. O caminho para compreender a imagem que se forma dessa montagem será a identificação das peças, ora pelos personagens, ora pelas conferências. Partindo da referência epônima que dá nome ao livro, seguiremos para os senhores em interação social no *Bairro*. Por fim, alcançaremos as peças suscitadas internamente nas análises realizadas ao longo das conferências do senhor Eliot.

2.2 LER E ESCREVER: O PONTO DE ENCONTRO DO QUE É COMUM

Ainda que não seja possível localizar uma explicação clara e objetiva da curadoria dos excertos e autores apresentados em *O senhor Eliot e as conferências*, parece-nos que podem existir conexões implícitas ou relações profícuas a partir do cânone mobilizado. Se, de acordo com Barthes (2012, p. 238), “na literatura tudo existe: o problema é saber *onde*”, entendemos ser na (re)leitura e na escrita desse locutor — cuja erudição se afirma de forma notável pela seleção feita — que se dá o ponto de encontro da comunidade intrínseca à obra. A mobilização desses autores e excertos na elaboração do texto, o que só é possível após o ato de ler (e dominar) os autores canônicos, constrói uma série de portais de conexão com um universo aberto a interpretações por parte do leitor. Tavares, tal como Borges — se considerarmos a leitura de Ricardo Piglia sobre o argentino, em *O último leitor* (2006) —, utiliza um processo criativo cujo imaginário parte de uma biblioteca em que seria preciso não se anular diante da certeza de que tudo está escrito:

Nesse universo saturado de livros, em que tudo está escrito, só é possível reler, ler de outro modo. Por isso, uma das chaves desse leitor inventado por Borges é a liberdade no uso dos textos, a disposição para ler segundo o interesse e a necessidade. Uma certa arbitrariedade, uma certa inclinação deliberada para ler mal, para ler fora do lugar, para relacionar séries impossíveis. (PIGLIA, 2006, p. 18).

Piglia descreve, então, esse processo em que a liberdade no uso dos textos suscita um suposto *ler mal*, isto é, a possibilidade de ler com certa arbitrariedade, de deformar o que se lê, criando associações instigantes e quase infinitas. Se assumimos, a partir do que foi exposto até aqui, que a ferramenta criativa de Tavares se origina nesse fenômeno de uma leitura *fora do lugar*, a obra tavariana parece-nos levar esse fenômeno ao limite. Assim, entendemos que Tavares dialoga também com o que é proposto por Umberto Eco quando o escritor afirma, em *Interpretação e Super-interpretação* (1993, p. 47), que um texto sem as circunstâncias de sua criação flutua no vazio de um vácuo infinito de interpretações. Isso porque torna-se necessário manter certas estratégias de leitura, como a confirmação de determinadas afirmações por meio da coerência interna da obra, para que não nos submetamos a uma interpretação também paranoica, influenciada por aquela que o conferencista Eliot desenvolve em suas análises ao destacar o verso citado da obra em que foi escrito, já que esse recurso impede que o leitor realize a sua própria verificação do conteúdo a ser submetido à análise. É, então, no tensionamento desse limite interpretativo que a proposta de criação tavariana se constrói e estabelece um diálogo com uma comunidade literária que o precede, ao mesmo tempo em que deforma e cria a partir desse movimento.

A vizinhança atemporal que se constitui nessa mistura remete à proposta artística da pós-produção contemporânea. Segundo Bourriaud (2009, p. 109), “Reescrever a modernidade é a tarefa histórica desse começo do século XXI: não partir novamente do zero nem se sentir sobrecarregado pelo acúmulo da História, mas inventariar e selecionar, utilizar e recarregar”. Assim, Tavares parece-nos conseguir se desvencilhar de um peso paralisante do passado e abrir espaço para a criação que se usa desse material como argila, isto é, que modela o novo a partir dessas referências prévias, como já mencionamos aqui. Madalena Vaz Pinto, no artigo “O Sr. Eliot e as conferências: heterotopia e profanação”, publicado na Revista Colóquio/Letras, afirma que

A obra de Gonçalo M. Tavares lança mão, incessantemente, desses procedimentos, espécie de crítica ativa que aciona a potência da literatura, não como força de expressão de um eu detentor de sentidos fixos, mas que assume o texto como espaço propositivo, provisório, maleável, plástico, suscetível de metamorfoses infinitas pelas sucessivas camadas de leituras que vai receber. (PINTO, 2020, p. 26)

Assim como outros artistas da pós-produção contemporânea, Tavares propõe-se a recarregar a criatividade e, dentro dos limites dessa nova proposta artística do criar, usa a comunidade como base para novos voos.

Se essas “recargas” de formas, essas seleções e retomadas hoje representam uma questão importante, é porque elas convidam a considerar a cultura mundial como uma caixa de ferramentas, como um espaço narrativo aberto, e não como um relato unívoco e uma gama de produtos acabados.

Em vez de se ajoelhar diante das obras do passado, usá-las. (BOURRIAUD, 2009, p. 110).

O movimento tavariano, ao se propor a criar com essas ferramentas da tradição sem se submeter cegamente a elas, está plenamente articulado a outros artistas dessa mesma geração. É o caso, por exemplo, da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster, que transita entre o cinema, o vídeo e a instalação e que igualmente se serve de práticas arquivísticas, como a citação e a referência. Um exemplo é a instalação “Desert Park” (GONZALEZ-FOERSTER, 2010), exposta no Instituto Inhotim, em Brumadinho, que reúne diferentes modelos de pontos de ônibus, como curadoria dessa referência ao contexto urbano, dispostos em uma praça com areia que cria um cenário bastante artificial e que foi idealizada, intencionalmente, como um elemento destoante da paisagem da floresta tropical do parque que a circunda. No *site* do Instituto Inhotim, existe ainda a informação de que “a obra é uma referência de Dominique ao livro *Burning World* (1964) de J. G. Ballard, e também ao *White Sands Desert* do Novo México, nos Estados Unidos da América” (INHOTIM, [2023]). Essa perspectiva sobre a produção artística de Gonzalez-Foerster é discutida por Ana Pato na obra *Literatura Expandida* (2012). Na publicação, Pato menciona a associação dos métodos de Gonzalez-Foerster à escrita do espanhol Enrique Vila-Matas no que concerne ao uso de citações e à criação de associações entre cidades, livros, personagens e autores mencionados, já que, para a artista, “[...] no final, é tudo um grande trabalho de edição, de montagem” (GONZALEZ-FOERSTER, p. 251 *apud* PATO, 2012, p. 80), tal qual nos parece ser o ponto de partida da obra tavariana. Já na produção de Vila-Matas, chama atenção, como exemplo, a obra *Bartleby e companhia* (2021), em que a figura de Bartleby, personagem de Herman Melville, é mobilizada para rastrear e catalogar autores, fictícios e reais, que escolheram o silêncio. Dessa forma, nota-se tanto em Tavares quanto em Vila-Matas um movimento do fazer literário na contemporaneidade que parte de uma investigação da própria literatura para construir e atualizar os limites e as funções da escrita e das obras ficcionais.

2.3 REFERÊNCIA EPÔNIMA CENTRAL: SENHOR ELIOT

Anteriormente, foi trazida à tona uma possível relação entre o protagonista de *O senhor Eliot e as conferências* e George Eliot, pseudônimo de Mary Ann Evans, em função do uso do sobrenome; porém, essa hipótese parece não se sustentar. Ao longo das pesquisas, localizou-se

outra provável conexão: as *Norton Lectures*, sobre as quais versaremos adiante. Elas foram idealizadas e organizadas originalmente como forma de homenagem a Charles Eliot Norton, professor da Universidade de Harvard, que possui uma relação de parentesco com T. S. Eliot, de acordo com a pesquisa de mestrado de Angiuli Copetti de Aguiar (2016, p. 18). Além da suposta ligação com o poeta inglês, parece existir uma associação em relação à forma desses eventos com os observados no livro. Eles também possuíam o *status* de conferência, o que suscita a ideia de uma comunidade para ouvir e discutir essa comunicação, e eram responsáveis por, anualmente, convidar uma figura de relevância do âmbito artístico — literário, musical, arquitetônico etc. — para conduzir a sequência de aulas. Os eventos já foram protagonizados por autores como Harold Bloom, Octavio Paz, Italo Calvino, Jorge Luis Borges — os dois últimos também inspirações para personagens da coleção “*O Bairro*” — e até mesmo pelo próprio T. S. Eliot, responsável pelas conferências de 1932-1933. Interessa-nos notar como, embora não haja um efeito específico na obra aqui trabalhada, essas conexões potencializam o movimento de colocar em contato personas e fantasmagorias que constituem a comunidade fictícia.

Como esboçado no primeiro capítulo, observam-se com maior facilidade diálogos mais profundos com os traços teóricos de T. S. Eliot — enquanto apropriação criativa desses elementos — e menos conexões com as características da poesia eliotiana, pois mesmo que existam referências implícitas, também comuns na poesia de Eliot, são as análises que têm início sem qualquer introdução ou contextualização do autor comentado e de seu momento histórico que dominam as conferências. Essa característica parece se associar à proposta do crítico inglês de priorizar, em suas investigações, o interesse exclusivo no texto, não na figura do poeta, tampouco no contexto de sua produção. É assim que, nas conferências, o senhor Eliot construído por Tavares dá indícios de sua herança de T. S. Eliot ao executar uma crítica literária que se dedica exclusivamente ao estudo da obra e, ironicamente, despreza as intenções do autor do texto analisado para abrir espaço para a deformação pela intenção da crítica. Essa abordagem centrada na obra e na leitura do crítico está alinhada entre ambos, a personagem tavariana e a sua inspiração, principalmente se

[...] considerarmos que o movimento do *New Criticism*, ao qual se filia Eliot, acredita que a interpretação do texto não deve levar em conta as intenções do autor. [...] Ao contrário, a correta leitura deve fundar-se em pressupostos objetivos, consagrados pelo sistema de uma teoria aplicável a qualquer texto e à disposição de qualquer pessoa com um mínimo de condições técnicas para o exercício da leitura. Esse exercício consiste no exame minucioso (*close reading*) do poema, cuja forma os novos críticos entendem como um organismo dinâmico, regido por tensões e ambiguidades. Entender o poema equivale a resolver essas tensões e ambiguidades, estabelecidas pela relação entre as diversas unidades semânticas do texto, que independem do sentimento

do autor, mas que podem decorrer de sua consciência estrutural no momento da composição. (TEIXEIRA, 1998, p. 34).

Nesse sentido, é possível dizer que o mecanismo utilizado pelo personagem conferencista, ao iniciar as comunicações, é um dos indícios das características reaproveitadas de T. S. Eliot. Vale ressaltar, contudo, que o excerto igualmente coloca em xeque a noção de intencionalidade do autor, que Foucault (2001) também julgará inacessível ao leitor e, por vezes, irrecuperável pelo próprio escritor. Por isso, não nos cabe, aqui, definir assertivamente a intencionalidade de Tavares nesta prática, mas lançar hipóteses sobre ela, assim como buscar acessar e discutir criticamente a localização e os efeitos das conexões textuais identificadas na obra. Ou seja, buscamos assumir também o nosso papel de leitores como uma das peças deste *Bairro* tavariano, o que será desenvolvido transversalmente em cada proposta analítica da obra.

Ao retomar a aparente semelhança de posturas críticas entre o personagem conferencista e T. S. Eliot, nota-se que novas tensões e ambiguidades são criadas por meio da sugestão de diferentes elaborações textuais destacadas de seus contextos. Essa prática, apesar de se inspirar também na noção do *close reading*, em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) é construída de modo a questionar e ironizar essa tendência da crítica literária, quando aplicada na radicalidade que ignora não só dados extratextuais, mas a totalidade do poema. O efeito dessa radicalidade na economia interna de termos e informações contextuais desvia a elaboração metafórica de sentidos, direcionando interpretações muito diversas das autorizadas pelo texto integral ao leitor. A fim de buscar compreender esse mecanismo, comentaremos algumas das conferências ressaltando esse aspecto.

Após ser apresentado pelo senhor Manganelli, organizador do ciclo de palestras, e sorrir, o senhor Eliot inicia sua fala de modo bastante direto. No livro, é possível identificar que ele parte do texto, isto é, o verso do poema antecede a sua fala, conforme se pode perceber no exemplo a seguir, referente à 1ª Conferência, a partir do já citado verso de Cecília Meireles:

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu

Trata-se, em primeiro lugar, poderemos pensar, de uma mentira. O dia não cresce. Porém, as coisas não são assim tão simples. [...]

Uma dúvida se instala de imediato sobre este verso. De que chão se trata? (TAVARES, 2012a, p. 15, grifo do autor).

O conferencista começa todas as sete explicações de forma bastante semelhante: os versos são sempre deslocados do poema e incorporados à comunicação diretiva. Esse formato adotado pelo personagem de Tavares nos sugere a necessidade de revisitar o próprio crítico norte-

americano e as leituras sobre ele, já que indicam alguns pontos de contato com o “modo de ler” do próprio T. S. Eliot. De acordo com Gagliardi (2010, p. 286), “Para Eliot, a crítica honesta e a apreciação sensível são direcionadas sobre a poesia, não sobre o poeta. Não são as emoções pessoais, provocadas por eventos específicos de sua vida, que interessam à poesia”. Como exemplo dessa abordagem descrita por Gagliardi, é válido citar o início de um dos ensaios eliotianos a respeito de Dante Alighieri, em que o crítico afirma:

Na minha experiência da avaliação de poesia, sempre achei que quanto menos eu soubesse sobre o poeta e seu trabalho antes de começar a lê-lo, melhor. Uma citação, uma anotação crítica, um ensaio entusiástico, podem todos muito bem representar o acidente que leva alguém a ler determinado autor; mas uma preparação cuidadosa dos dados históricos e biográficos sempre foi, pra mim, uma barreira. (ELIOT, 1989a, p. 63).

O instigante é que também nesses pontos de semelhança começamos a perceber uma potência caricatural para além da influência pontual executada pela crítica de T. S. Eliot. Isto é, não só o conferencista se inspira no *New Criticism*, como parece levá-lo a limites bastante extremos e, porque não dizer, questionáveis no que diz respeito à validade dos comentários críticos realizados, já que não desenvolve ou embasa parte das leituras sugeridas e ainda ignora outras possibilidades interpretativas, deixando evidente o efeito de ironia na composição da personagem senhor Eliot por Gonçalo M. Tavares.

Se considerarmos também a já citada técnica do *close reading* — que coloca um elemento em relação com outros para que nos aproximemos do sentido autorizado pelo texto — entendemos que há semelhanças, mas também divergências em relação ao método de leitura do senhor Eliot. A personagem tavariana coloca um elemento destacado em contato com a lógica da linguagem comum, afasta-o da lógica da poesia e o aproxima, por exemplo, à da comunicação social ou à da filosofia. Em *Atlas do corpo e da imaginação*, Tavares reflete a respeito dessa diferença por meio de uma associação a uma mudança na “velocidade”:

Um conceito importante é o de “ritmo de pensamento”. Deixar que a poesia volte a entrar na Filosofia é aceitar um aumento de velocidade da Filosofia: a frase que avança sem medo de dizer rapidamente o que tem a dizer. (TAVARES, 2013b, p. 52).

Ao encararmos a frase com o que ela precisou dizer, a leitura poética, em um primeiro momento, parece seguir a exigência basilar de se ler, cada vez mais exatamente, as “palavras na página” ao analisar cada verso (JUNQUEIRA, 1989, p. 13). Entretanto, quando o conferencista passa a corrigir o verso ou a fazer leituras muito literais em um contexto poético repleto

de figuras de linguagem, o incômodo surge porque também ele o faz em uma velocidade acelerada, com saltos que não dão conta de trazer clareza para a maior parte das relações associativas. Para exemplificarmos este incômodo, é pertinente apresentar mais um excerto da 1ª conferência, sobre Cecília Meireles, citada há pouco. Ao se perguntar “De que chão se trata” (TAVARES, 2012a, p. 15), o senhor Eliot parte para um devaneio que pouco se conecta ao verso em si, extrapolando para elucubrações desconectadas de uma leitura poética da realidade: “Porque se o dia, imaginemos, crescer desde o chão de uma montanha de três mil metros de altura até ao céu, será evidente que quem vem ver tem menos para ver, pois o percurso é menor.” (TAVARES, 2012a, p. 16). A perspectiva de quantificar em mais ou menos o que há para ver enquanto o dia cresce produz um afastamento desse olhar poético e, inevitavelmente, quebra a expectativa do conteúdo de análise poética que, supostamente, deveria estar presente em uma conferência a respeito de um verso específico.

Outro exemplo se dá na 2ª conferência, em que, para a explicação de um verso de René Char, é possível perceber de imediato essa tentativa de realizar a leitura de acordo com a técnica do *close reading*, mas que, rapidamente, se apegua a uma abordagem literal de interpretação dos excertos:

Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios

Com aliados que são indícios, como os encontrar? É de facto um problema, este: os amigos devem ser altos; não como torres ou girafas, mas pelo menos que a cabeça se distinga no meio da multidão. Pois para que servem os aliados se não os localizamos?

É que o indício de uma arma, como se sabe, não dispara.

O tamanho dos indícios é, pois, a primeira questão a abordar a partir deste verso de René Char. Não é fácil ser indício, diremos. Porque se o indício é mínimo de mais, então é nada, e se o indício é evidente de mais então é uma coisa e não a promessa dessa coisa. Ora, um indício é a promessa sussurrada de algo que estará para vir. Ou de algo que acabou de sair. Não se sussurra aos gritos e sussurrar não se confunde com mudez.

Este verso também não é claro. (TAVARES, 2012a, p. 25, grifo do autor).

Novamente, a conferência se encaminha com elucubrações sobre, única e exclusivamente, um verso. Em vista do uso da técnica de *close reading*, as propostas de análise e de produção literária de T. S. Eliot passaram a ser assumidas como partes integrantes da fundamentação teórica negativa para amparar as análises deste trabalho.

Outro ponto de relevância das reflexões críticas de T. S. Eliot que reverbera no senhor-protagonista é a reflexão sobre o papel da tradição. Em seu célebre ensaio *Tradição e talento individual*, como já mencionamos, Eliot defende que “toda a literatura europeia desde Homero

e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea” (ELIOT, 1989b, p. 39). Tavares, mais uma vez, parece levar ao extremo a existência simultânea sugerida por Eliot para, no caso, construir toda a literatura de seu bairro. Como público para as conferências, temos sempre uma média de cinco espectadores: o senhor Manganelli, organizador; o senhor Borges; o senhor Breton; o senhor Swedenborg; e o senhor Balzac. Há ainda, na 2ª conferência, uma participação pontual, quando o senhor Warhol entra, espreita a sala e sai em seguida. Com esse conjunto, já há ao menos um exemplo cabal da tentativa de tornar simultâneos autores de tempos históricos distintos¹¹, uma vez que se concentram num mesmo tempo-espço o pensador setecentista Swedenborg e o autor moderno Borges.

Esse exercício da crítica, realizado pelo conferencista e acompanhado pelos demais senhores do *Bairro*, alude a um papel intelectual bastante semelhante ao que T. S. Eliot julgava ser o trabalho de escritor. Podemos perceber, no ensaio “As fronteiras da crítica”, a defesa do papel do escritor como um ofício indissociável da crítica:

[...] o melhor de minha crítica literária [...] consiste em ensaios sobre poetas e poetas dramáticos que me influenciaram. Foi um produto secundário de minha própria oficina poética, ou o prolongamento do pensamento que se formou em minha própria poesia. Em retrospecto, vejo que escrevi melhor sobre poetas cuja obra influenciou a minha e com cuja poesia me tornei familiarizado. (ELIOT, 1972, p. 152-153).

Tal correlação entre crítica e produção literária se encontra no que nos parece a base da obra de Tavares. Não exclusivamente nas personagens construídas por Gonçalo, mas também na sua própria proposta de criação artística, uma obra de *projeto* — como já mencionamos anteriormente com base no artigo “Gonçalo M. Tavares, um autor de projeto”, de Annabela Rita, parte do no livro *Um Senhor Tavares* (2020), organizado por Lilian Jacoto. Esta obra *de projeto* se baseia na revisitação da tradição por meio do diálogo com suas leituras prévias e escancara, não apenas no *Bairro*, uma criticidade por meio da aproximação e da fricção com produções extemporâneas e com a discussão de temáticas relevantes para o âmbito literário. Esse fato pode ser percebido na literatura aqui analisada, quando mistura as vozes da elaboração fictícia ao fazer crítico. Parecemos, então, ouvir as reverberações de T. S. Eliot, pois o poeta defendia que:

¹¹Ainda que não seja um aspecto central aqui, é interessante apontar essa como mais um tipo de deformação, a deformação temporal, que coloca, supostamente, personagens originados em figuras de períodos históricos diferentes para conviver neste bairro e, mais especificamente, nas conferências do senhor Eliot.

[...] a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (penso já tê-lo dito) que os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior. (ELIOT, 1989a, p. 57).

Alinhados a essa perspectiva, interpretamos que a obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), neste cenário de ecos, busca também a concepção eliotiana de que tanto “podemos fundir criação com crítica como podemos fundir crítica com criação” (ELIOT, 1989a, p. 58). Um exemplo de temas abordados pelo senhor Eliot e que envolvem formulações críticas se refere à noção de ritmo. Essa temática da velocidade, já esboçada aqui, pode ser vista no excerto “O problema que estes versos colocam nasce, então, da rapidez” (TAVARES, 2012a, p. 27). Esse trecho é uma afirmação feita em decorrência da análise do verso “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”, de René Char, mas, apesar de parecer bastante específico e pontual na voz do senhor Eliot, ecoa e dialoga com a obra *Atlas do corpo e da imaginação*, também de Gonçalo M. Tavares:

O fragmento tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. [...] O fragmento acelera a linguagem, acelera o pensamento. Trata-se de uma questão de velocidade e mobilidade que aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso. (TAVARES, 2013b, p. 41).

Assim como ocorre a partir do exemplo na conferência citada, elaborada a partir de um fragmento, um verso, do poema, confirmamos, a partir dessa passagem, que Gonçalo M. Tavares serve-se da noção de velocidade e de seus efeitos. Além disso, o escritor usa a ficção para propor reflexões que envolvem os “modos de ler” de quem se aproxima de sua literatura. Isso fica evidente em um outro excerto da obra *Atlas do corpo e da imaginação* em que o autor afirma:

Ler é obrigar o olhar a caminhar muito lentamente, a avançar a uma velocidade mínima. No início, mesmo, letra a letra (quando se aprende a ler) e depois palavra a palavra, por vezes mesmo agrupando palavras; mas sempre permanece esta marca: a de uma certa lentidão, a de uma certa demora, a de um certo esforço; ler é um acto de resistência física, de *paciência física da visão*. (TAVARES, 2013b, p. 459).

Nesse caso, ainda que não se refira ao *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), entendemos que é essa lentidão na leitura que torna possível, por exemplo, analisar como, nos *Cadernos tavianos*, são perceptíveis ligações entre si, bem como conexões entre outros autores. Dessa forma, é como se o escritor fosse capaz de fundir na própria ficção uma espécie de fazer crítico que aproxima, contrasta, dialoga e propõe novas leituras, assim como de reproduzir algumas temáticas recorrentes da produção literária, onde se misturam ideias suas

às das personagens epônimas de sua biblioteca, como é o caso dessa reflexão sobre a velocidade e a lentidão. Mais do que isso: ainda que esse texto possa ser escrito com certa velocidade, considerando o “ritmo do pensamento” e a construção das frases em si, a leitura desse conjunto demanda a lentidão para que se possa apreender o conteúdo e as conexões ali inclusas.

Ao cumprir esse papel, em *O senhor Eliot e as conferências* (2012a), Tavares mais uma vez se aproxima de T. S. Eliot a partir do personagem senhor Eliot e responde à “necessidade que deve ter todo escritor no que se refere à sua atividade crítica, seja ela explícita, manifesta em ensaios ou textos afins, mas alheios à obra, seja ela implícita, isto é, diluída na própria obra” (JUNQUEIRA, 1989, p. 18). Gonçalo M. Tavares, conforme identificamos, opera em ambas as esferas — a crítica explícita e a crítica implícita —, mas de maneira a deformar essa prática. Isto é, uma parece acontecer no plano da ficção — ao elaborar as análises de sua personagem no plano diegético — e outra no plano dos mecanismos narrativos e heterodiegéticos — a partir da escolha do protagonista que carrega consigo algumas semelhanças com T. S. Eliot, mas deforma os seus valores originais. É como se a voz de Tavares disputasse com a do senhor Eliot o primeiro plano desse jogo narrativo e pudesse, assim, ser aproximada — para além do papel de autor em si — de uma nova vertente de críticos presentes no cenário da literatura portuguesa contemporânea, a exemplo de Pedro Eiras, que são conhecidos pela sua produção crítica com grande peso na veia literária. Há a diferença, importa ressaltar, que diz respeito à função-autor desempenhada por Gonçalo M. Tavares pois, diferentemente dos outros críticos citados, ele elabora a sua crítica sempre no âmbito da ficção, valendo-se, não raras vezes, da ironia como dispositivo que regula a apropriação e a refração a recursos alheios.

Contudo, não é apenas dessa vertente da crítica literária de T. S. Eliot que encontramos reverberações na construção da personagem senhor Eliot. Na perspectiva da criação literária, T. S. Eliot se utiliza de colagens e apropriações diversas em suas obras, como é o caso de *The Waste Land*. Seu lançamento, poucos meses após a publicação de *Ulysses*, de James Joyce, que também tem suas próprias referências a autores canônicos — a começar pelo título da obra, que remete à Odisseia — levantou polêmicas que associam Eliot a uma inspiração que chegou a ser caracterizada como plágio e assumida como um uso desmedido da obra de outros escritores, especialmente do próprio Joyce. Nessa mesma perspectiva, encontramos familiaridades irônicas entre o autor inglês e a personagem tavariana, já que o senhor Eliot também revisita especialmente o verso de alguns autores, numa inspiração parcial e descontextualizada a partir dessas referências. Além disso, é possível mencionar a própria composição dos cadernos, por Gonçalo M. Tavares, como tendo algum tipo de semelhança com a prática literária de Joyce e de T. S. Eliot. Isso porque, a partir da estrutura narrativa de *Ulysses*, um ponto de conexão com a

obra tavoriana está no que parece ser o ciclo de um dia que estrutura o início e o fim das conferências. Ao abrir a sequência pelo dia que cresce com Cecília Meireles e finalizá-la com as sete noites de Paul Celan, retomamos, indiretamente, também o ciclo narrado no dia de Leopold Bloom.

Os indícios de uma certa familiaridade entre esses autores se fortalecem, também, por meio da publicação de um artigo escrito após T. S. Eliot ter tido contato com a obra clássica de Joyce. Nele, o crítico identifica a criação de um método mítico, conforme explica atentamente Guérios Neto em seu artigo “O Ulysses de Joyce reescrito por Houaiss: problemas de tradução e as soluções encontradas”:

O Ulysses inaugura, em literatura, o método mítico, assim batizado por T. S. Eliot. Adotando como paralelo a Odisseia, de Homero, Joyce compôs um novo romance que se baseia e encontra correlações com o texto de outrem. O método pode, inclusive, ser definido como muito mais que “intertextual”. O Ulysses reinterpreta e modifica o texto em que se baseia, o mesmo se dá, igualmente, em sentido inverso. Embora o conhecimento profundo da Odisseia não seja imprescindível para a compreensão do Ulysses, é altamente recomendável que o leitor esteja familiarizado com o texto base. No Ulysses o método mítico funciona através de episódios: um episódio da Odisseia corresponde a um episódio no Ulysses. (GUÉRIOS NETO, 2010, p. 337).

O ensaio em que T. S. Eliot apresenta essa teoria é “Ulysses, order, and myth”, publicado em 1923. Nele, o crítico afirma que “[...] ao utilizar o mito, manipulando um paralelo contínuo entre a antiguidade e a contemporaneidade, o Sr. Joyce está buscando um método que outros devem buscar depois dele”¹² (ELIOT, 1975, p. 177, tradução nossa). Essa afirmação, para além de refletir a influência de Joyce na produção literária do próprio Eliot, se fortalece na identificação contemporânea do método citado também em Gonçalo M. Tavares. Uma das razões para que isso aconteça é que o autor português, além de realizar diversas apropriações de autores e personagens da literatura mundial, também dialoga com *Ulysses*, a obra prima do próprio James Joyce.

Para exemplificar como isso se dá, é válido mencionar que no livro *Uma viagem à Índia* (TAVARES, 2010d) há um protagonista Bloom, cujo nome guarda relação com o protagonista de *Ulysses*, e que, igualmente, passa por aventuras a partir do momento em que se coloca “em viagem”. Em ambas as obras, além da vertente lírica, há uma associação às epopeias *Os Lusíadas* e, por extensão, *Odisseia*, como pedra angular dessas três obras, segundo Evelyn Blaut Fernandes (2019, p. 13). Para a pesquisadora, “o próprio nome desvia-o da portugalidade. No

¹² “[...] In using the myth, in manipulating a continuous parallel between contemporaneity and antiquity, Mr. Joyce is pursuing a method which others must pursue after him” (ELIOT, 1975, p. 177).

entanto, se a identidade histórica é recusada, não se pode negar que Bloom pertence ao *corpus* cultural do português em peregrinação” (FERNANDES, 2019, p. 13, grifo da autora).

Além da obra já citada, *Uma viagem à Índia* (2010d), são identificáveis na literatura tavariana outras marcas da influência de Joyce que extrapolam a relação indireta entre ele e Eliot, presente em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a). Em outros escritos de Gonçalo M. Tavares, como *Biblioteca* (2009), *A perna esquerda de Paris* (2004) e *Breves notas sobre Literatura-Bloom* (2018a), o nome Bloom, por exemplo, retorna de variadas maneiras e estimula o pensamento acerca do peso desse termo. Para Couto (2016, p. 44), em Tavares, “o adjetivo Bloom representa a mundanidade do homem que cria juízos de valores, que regem a obra literária, pois ser Bloom é ser bêbado de biblioteca e não mais um grande nome que elenca o cânone ocidental”. O uso da expressão, nesses contextos, gera efeitos risíveis por uma possível associação ao significado e ao peso desse termo na tradição literária.

Como essa reflexão a respeito do termo *Bloom* é recorrente a partir da produção tavariana, Lilian Jacoto também discute o verbete *Bloom* no artigo “Breves notas sobre a velocidade em Gonçalo M. Tavares”. Segundo Jacoto,

A própria definição de Bloom, nas *Breves Notas*, não é, à primeira vista, muito esclarecedora: “Bloom — nome universal, aplicável a qualquer coisa ou acontecimento. Cadeira-Bloom, livro-Bloom, morte-Bloom, namoro-Bloom. E etc.-Bloom.” (TAVARES, 2018a, p. 20) Um qualificativo, uma marca, um sobrenome dado a coisas e pessoas, que as torna ambivalentes, indefinidas. É, ao fim e ao cabo, um jeito de não nomear: pois é nesse mesmo dicionário que atribui, à linguagem, o poder de dar nome não às coisas, mas ao movimento das coisas (TAVARES, 2018a, p. 61). Ser Bloom é estar em movimento, em errância. Daí decorre que o dicionário-Bloom é e não é um dicionário, na mesma medida em que toda definição não encerra um sentido, mas o abre. (JACOTO, 2023, p. 250-251).

Por meio dessa leitura, assumimos que é exatamente a errância, essa possibilidade de *ler mal* e de esgarçar o tecido dos sentidos do texto, que facilita a constante abertura às possibilidades interpretativas e o faz com base em uma oscilação entre os saltos e a lentidão, nessa percepção do movimento das coisas, inclusive do significado de *Bloom*. Sobre essa abordagem, em *Breves notas sobre Literatura-Bloom* (2018a), Tavares retorna à reflexão sobre a velocidade e define a literatura a partir do uso desse adjetivo *Bloom*: “Qual a velocidade das tuas palavras? Qual a modalidade das tuas palavras? A literatura-Bloom imprime uma velocidade imprevisível” (TAVARES, 2018a, p. 61). A respeito dessa variação da velocidade, Jacoto, no mesmo artigo, afirma

Se o *Atlas* é lento, a livre-associação, por sua vez, perfaz-se de saltos. É quando predomina a imagem como recurso de aceleração. De um lado o pensamento reflexivo,

doutro os instintos que fazem correr, saltar. De um lado predomina a barbárie, doutro, a civilidade humanista. (JACOTO, 2023, p. 250).

São esses saltos que possibilitam, por exemplo, a conexão entre autores da tradição literária sobre a qual comenta Evelyn Blaut Fernandes (2019, p. 17): “a ficção ocidental contemporânea funda o seu lugar na difusa tradição cultural que a cerca, fazendo com que a incorporação do velho ao novo seja um processo de desconstrução e reconstrução por meio de recursos estilísticos como a ironia e a inversão”, fenômeno que assumimos como recorrente da ficção ocidental contemporânea.

Quando, então, percebemos a recorrência desse movimento na produção de Gonçalo M. Tavares, é como se reconhecêssemos a construção, por meio dessa teia de referências e da velocidade dessas associações, de duas das principais marcas características de suas narrativas. A partir desse reconhecimento de dois dos aspectos de sua técnica composicional, torna-se possível estabelecer um ponto de contato entre a sua proposta autoral e a de T. S. Eliot: uma constante relação entre a contemporaneidade e a antiguidade, conforme citado anteriormente neste texto; e uma inspiração no método mítico, como traços de suas escritas literárias.

Essas origens teóricas e literárias são parte da construção do perfil desse conferencista, senhor Eliot, que não é descrito explicitamente em suas características físicas ou psicológicas, mas que deixa transparecer marcas de uma mundividência e de alguns posicionamentos nas entrelinhas de suas análises dos versos. Destaca-se, nesse caso, a percepção dessas marcas de perfil pelos recorrentes desvios temáticos nas análises, que fazem possível perceber certa maneira de ver o mundo e o seu tempo, além de auxiliarem na compreensão do nosso próprio tempo.

Nesse sentido, ainda que não seja construído textualmente de modo a explicitar o perfil ideológico de senhor Eliot, o conteúdo das conferências deixa transparecer posicionamentos convergentes. Isso acontece, principalmente, quando há um desvio de foco. Na 1ª conferência, por exemplo, ao analisar o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”, a leitura é desviada: “Se se tratasse aqui de algo comercial, seria perfeitamente legítimo que alguém que vem ver o dia crescer entre o chão de uma montanha de três mil metros e o céu não pague o mesmo” (TAVARES, 2012a, p. 15). Há, imbuído nessa leitura, um determinado conjunto de valores que obedece a uma espécie de lógica comercial — que precifica, com valores diferentes, serviços distintos, e que legitima, sem estranhamento, a cobrança por um ritual aparentemente natural como “ver o dia crescer”.

Já no âmbito das características físicas do conferencista, há um trecho da 2ª conferência, em que se analisa o verso “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”,

de René Char, que pode ser mencionado: “Claro que tudo o que se diz do mundo é dito a partir de um lugar e de um momento. A escala é importante. Aquilo que é marca, vista do alto do meu metro e oitenta, pode ser um indício visto de um helicóptero. Ou mesmo nada, se for visto do céu” (TAVARES, 2012a, p. 26-27). Nesse trecho, além de uma pista sobre a estatura do senhor Eliot, que pode ou não estar sendo irônico, percebe-se essa preocupação com a noção de escala; a ideia de proporção faz-se presente e, indiretamente, remete também ao cânone que, por sua importância, peso e dimensão, talvez possa ser visto à distância ainda que como indício.

Transparece, ainda, na 3ª conferência, a respeito do verso “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, de Sylvia Plath, um aspecto que pode contribuir no perfil existencial dessa personagem. Há, nessa conferência, um trecho em que se valorizam as tarefas mínimas:

[...] haveria aqui a aceitação de que a existência passa pela execução de pequenas tarefas, de hábitos, gestos insignificantes que se repetem milhares de vezes com o objetivo de controlar o aleatório e a desordem. Porque existir não é estar relacionado, a cada dia, com explosões. Existir é estar relacionado com as tarefas mínimas, com o ato de calçar os sapatos de manhã e os descalçar à noite. Eu existo porque aperto os botões da camisa, não porque estou próximo de explosões. (TAVARES, 2012a, p. 37).

Esses exemplos iniciais nos permitem sugerir que, embora sem elementos explícitos de uma composição de personagem, uma persona é gradativamente construída para o narrador personagem a partir dessas sugestões presentes nos indícios das análises. Por meio dessas considerações, percebe-se um sujeito exposto à lógica comercial, que reconhece a existência como algo associado às tarefas rotineiras e cuja importância ou dimensão só pode ser medida de maneira relacional, já que reconhece a importância das perspectivas e das escalas — o que não nos deixa esquecer o célebre título: “Tradição e Talento Individual”.

Essa abordagem criativa de construir as características nas entrelinhas, por si só, já demonstra uma grande capacidade autoral tavariana. Isso é corroborado pela análise de James Wood, em *Como funciona a ficção*, quando este argumenta que:

O mais difícil é a criação do personagem de ficção. Digo isso devido ao número de romances de escritores novatos que começam com descrições que parecem fotografias. [...] O romancista inexperiente se prende ao estático, porque é muito mais fácil de descrever do que o móvel [...]. (WOOD, 2012, p. 87).

Definitivamente, não é essa descrição estática a estratégia de Gonçalo M. Tavares para construir o senhor Eliot. Há, pelo contrário, poucos elementos que ajudam na constituição da sua imagem. Nesse sentido, vale destacar também a existência de algumas ilustrações que, pela

silhueta, dão literalmente um contorno a essa persona que é composta, em parte, no imaginário do leitor.

Figura 4 — Silhueta do conferencista



Fonte: (TAVARES, 2012a, p. 14)

Em vista disso, os desenhos de Rachel Caiano que acompanham toda a obra dão suporte à materialidade que não está presente por uma descrição fotográfica. Há, por outra via, a presentificação do conferencista pelo registro de um suposto movimento das mãos que possivelmente acompanha a fala da personagem. E assim, retornamos a Wood (2012, p. 89), uma vez que “podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala — como ele lida com o mundo”.

É por isso que significa muito sobre as concepções da personagem quando senhor Eliot afirma ainda sobre o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”:

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 lá do outro lado da cidade que é mais bonito.
(TAVARES, 2012a, p. 17-18, grifo do autor).

Nesse contexto, a escolha implícita de distanciar-se de pessoas pobres, indicando a elas um caminho distinto — ou, mais precisamente, oposto — àquele previsto inicialmente, demarca uma perspectiva social de manutenção de distanciamentos por parte do conferencista, sugerindo uma postura elitista que se projeta sobre o poema e promove uma hiper interpretação tão tendenciosa que gera humor.

Ainda no esforço de compreender a construção desse perfil do conferencista, interessantes retomar a informação de que as conferências do senhor Eliot nos remeteram, como mencionado anteriormente, ao programa da Universidade de Harvard criado por Charles Chauncey Stillman como forma de homenagem ao professor Charles Eliot Norton. Para que possamos prosseguir com essa associação, é necessário compreender brevemente o intuito dessa proposta: trata-se de uma cadeira que, desde 1926, a cada ano, recebe uma figura de referência nas humanidades artísticas para conduzir uma sequência de palestras que deem conta de representar as expressões poéticas na linguagem, na música ou nas artes plásticas.

Os titulares dessa espécie de bolsa de residência são escolhidos sem qualquer restrição à nacionalidade, e os selecionados obtêm total liberdade na escolha dos temas. Costuma-se trabalhar com a realização de seis conferências, ao longo do ano acadêmico da universidade. Esse número, por si, guarda relação com a quantidade de conferências efetivamente realizadas na obra *O senhor Eliot e as conferências*, pois, entre as conferências do senhor Eliot, a sétima — última prevista — parece não acontecer de fato (TAVARES, 2012a).

No caso das conferências conduzidas por T. S. Eliot nas *Norton Lectures*, realizadas em 1932-1933 e publicadas originalmente em 1933, foram trabalhadas as seguintes comunicações: *Apologia da Condessa de Pembroke; A Era de Dryden; Wordsworth e Coleridge; Shelley e Keats; Matthew Arnold; A Mente Moderna*. Todas foram traduzidas e publicadas no Brasil pela

editora *É Realizações* e atualmente estão reunidas no livro *O uso da poesia e o uso da crítica* (2015). A última delas merece destaque por mencionar o trabalho de I. A. Richards em *A prática da crítica literária* (1997), já que, segundo Eliot, esse autor teria ajudado a fomentar a distinção entre a apreciação da poesia e a teorização sobre ela, assim como estimulado seus leitores a saber quando se está falando sobre algo instigado pela poesia, e não mais sobre ela.

Nesse sentido, ainda que não guarde uma relação direta com as conferências fictícias tavianas, há nelas um espelhamento do número de palestras realizadas e da própria realização de um evento dessa magnitude que, certamente, também atraiu grandes nomes do pensamento artístico. Mais importante do que essas semelhanças que podem estar apenas no nível das coincidências é que há uma margem reflexiva que encontra grande relação com a participação do interlocutor nas conferências do senhor Eliot: o leitor é obrigado a, constantemente, se perguntar o quanto daquele conteúdo é relativo à poesia, ao verso em si, e o quanto é apenas provocado por ela e ampliado pelas percepções que transparecem o perfil desse conferencista, sem embasamento teórico ou crítico.

Um outro aspecto é que, embora não encontremos evidências de uma convergência imediata nas escolhas dos versos ou dos autores, o fato de T. S. Eliot ter optado por conferências de poesia e de crítica que remetiam a grandes nomes da produção intelectual inglesa para realizar as suas *Norton Lectures*, encontra paralelo no sentido da relevância mundial dos autores escolhidos pelo senhor Eliot tavianiano para nortear as conferências. Isto é, com as *Lectures* tavianas, chegamos a mais um indício do perfil desse conferencista e do seu criador: uma tendência voltada para a escrita mundial, para uma produção voltada a dialogar com a tradição literária mundial, mais do que para produções nacionais de um determinado país.

2.4 A TEIA DO BAIRRO TAVARIANO

2.4.1 Os senhores interagem: *organizam, ouvem ou ignoram* as conferências

Como mencionado anteriormente, há um público relativamente fixo para as conferências do senhor Eliot: senhor Manganelli; senhor Borges; senhor Breton; senhor Swedenborg; e o senhor Balzac. Há, também, uma participação pontual do senhor Warhol. Ainda que a relação do senhor Borges já tenha sido desenvolvida anteriormente, ao ser apresentada a noção do prólogo, vale ressaltar que ele também esteve presente como parte do público em todas as conferências.

Nesta proposta de análise, partimos do interesse em buscar uma linha condutora entre os autores mobilizados e o efeito oriundo dessa abordagem — que se pauta entre a investigação

e o estranhamento. Compreendemos, contudo, que não se trata de nortear ou limitar compreensões, nem mesmo de condicionar a leitura em função do conhecimento das relações suscitadas por esses senhores, ou ainda pelas conexões feitas pelo próprio conferencista: o livro é capaz de divertir o leitor, ainda que este não tenha nenhuma afinidade ou conhecimento literário prévio; no entanto, quanto maior a sua erudição, melhor a percepção da blague. Nossa perspectiva, neste caso, é reconhecer, para além do uso referencial dos nomes, também o seu uso narrativo, já que a menção a esses personagens é definidora do tom do enredo, tanto quanto a presença e manipulação dos versos, abordagem que será analisada adiante. Logo, a partir de algumas dessas personagens que ainda não foram analisadas tão profundamente como gostaríamos, interessa-nos pensar relações que ampliem as perspectivas analíticas da obra.

São poucas as informações a respeito do senhor Manganelli, o organizador sobre o qual alguns comentários já foram feitos no primeiro capítulo desta investigação. O pouco que sabemos é que ele, além de se responsabilizar pela organização das conferências, também desempenha um papel de mestre de cerimônias, ao realizar a abertura dos encontros. Em suas falas, nota-se o cumprimento aos presentes, o recorrente pedido de desculpas quanto ao estado vazio da plateia — o que acusa o crescente desinteresse que os ambientes acadêmicos (e não só) têm demonstrado pelas ciências humanas, sobretudo pelos estudos da Literatura e das artes em geral — e a apresentação do conferencista. Sempre após essa breve atuação, o senhor Manganelli senta-se “numa das cadeiras da primeira fila do auditório” (TAVARES, 2012a, p. 33). Essa breve participação é reiterada em todas as conferências, o que nos leva a crer que Manganelli possa desempenhar uma função que extrapola a de mero coadjuvante do espaço bairresco e se estende a um possível mentor do projeto das conferências, ao lado, é claro, de Tavares.

Fato curioso é que não há, no mapa do *Bairro* que abre as edições dos livros da série de Gonçalo M. Tavares, uma previsão de obra para o senhor Manganelli; ou seja, ainda não foi reservada uma habitação a ele no casario projetado, visualmente, como ilustração e mapa do *Bairro*. Entretanto, como epônimo de Giorgio Manganelli (1922-1990) — escritor e jornalista italiano de grande relevância no século XX, por muitos anos tradutor de T. S. Eliot na Itália —, este personagem poderia facilmente compor este mapa de moradores sem incongruência em relação aos senhores já previstos. No limite, há ainda um fato que poderia, mais do que não despertar estranhamentos sobre a sua presença, justificá-la como escolha estratégica nesse bairro fictício: o jornalista italiano é autor de uma obra cujo título original é *La letteratura come menzogna*

(2004), que, em tradução livre para o português¹³, poderia ser intitulada *Literatura como mentira*. O livro, que conta com um compilado de artigos, repete o título da coletânea. O conteúdo desse texto remete, em linhas gerais, ao caráter ficcional da escrita, que se desenvolve de maneira, muitas vezes, imoral, sarcástica, cínica e até mesmo desobediente. Para o autor, “A literatura verdadeira e mais revolucionária é aquela que provoca” (MANGANELLI, 1994, p. 76-77). Em um dos trechos do artigo, Manganelli chega a mencionar o discurso do louco, ao qual deve atentar o escritor para lidar com a pressuposição da ausência de leitores. Segundo o italiano,

Escrever literatura não é um gesto social. É possível encontrar uma audiência; entretanto, na medida em que é literatura, ela é apenas seu destinatário provisório. É criada para leitores imprecisos, não nascidos, destinados a não nascer, já nascidos e mortos; também, leitores impossíveis. Não raro, como o discurso do louco, pressupõe a ausência de leitores. Como consequência, o escritor luta para acompanhar os acontecimentos; como nas velhas comédias, ele ri e chora fora de hora. Seus gestos são desajeitados e clandestinamente exatos. Muito imperfeita é sua conversa com seus contemporâneos. Ele está atrasado como um raio, seus discursos são ininteligíveis para muitos, para ele mesmo. Alude a eventos que ocorreram há dois séculos, que aconteceram três gerações atrás. (MANGANELLI, 2004, local. 3012-14, tradução nossa)¹⁴.

Vale ressaltar, nesse excerto, a relação da escrita da literatura como um gesto social que se dirige a uma audiência como destinatário provisório e que pode, eventualmente, passar a ser direcionada a um leitor impossível e cujo conteúdo pode ser ininteligível para muitos, inclusive para o próprio autor. Essa associação possibilita encontrar algumas semelhanças também entre a conferência organizada pelo senhor Manganelli fictício, já que existe essa imprecisão da audiência; e o conteúdo das conferências do senhor Eliot, por vezes, parece pressupor a ausência de ouvintes tanto por se avizinhar do ininteligível, quanto pelo escasso diálogo com o público.

Nesse sentido, há ainda um outro aspecto curioso a esse respeito que é a presença de uma citação de Giorgio Manganelli na abertura de outra obra tauriana, o livro *Breves notas sobre as ligações* (2010b):

[...] o comentário do paralelista é tão limitado como ilimitado é o texto; e o texto, quer seja atravessado na sua estrutura de lugar dos ecos, quer seja tratado como labirinto

¹³Até o momento, não foi localizada nenhuma uma edição da obra traduzida para o português.

¹⁴Scrivere letteratura non è un gesto sociale. Può trovare un pubblico; tuttavia, nella misura in cui è letteratura, esso non ne è che il provvisorio destinatario. Viene creata per lettori imprecisi, nati, destinati a non nascere, già nati e morti; anche, lettori impossibili. Non di rado, come il discorso dei dementi, presuppone l'assenza dei lettori. Di conseguenza, lo scrittore fatica a tenere il passo con gli eventi; come nelle vecchie comiche, ride e piange a sproposito. I suoi gesti sono goffi e clandestinamente esatti. Assai imperfetto è il suo colloquio con i contemporanei. E' un fulmineo tardivo, i suoi discorsi sono inintelligibili a molti, a lui stesso. Allude ad eventi accaduti tra due secoli, che accadranno tre generazioni fa. (MANGANELLI, 2004, local. 3012-14).

de todos os itinerários possíveis, é absolutamente ilimitado. (MANGANELLI *apud* TAVARES, 2010b, p. 7).

Pelo excerto, que não traz nenhuma indicação da obra do qual foi retirado, podemos dizer que se destaca não apenas a aparente coincidência na alusão ao autor italiano em mais de um título, mas também intriga o conteúdo, já que a conferência mediada por ele — e proferida pelo senhor Eliot — parece seguir exatamente essa busca ilimitada de itinerários possíveis e dos ecos presentes no texto. Essa mesma relação é aprofundada na pesquisa *A literatura como cerimônia e artifício: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli*, de Claudemir Francisco Alves (2008). Segundo ele, para Manganelli,

[...] os múltiplos e difusos significados das palavras dependem do leitor para serem ativados. Não há um sentido que transcenda a tal agenciamento. A idéia de profundidade implicaria a existência da verdade última e irreduzível, e essa, na perspectiva de Manganelli, não pode ser oferecida por texto algum. O sentido só existe de maneira acidental, resultado de ressonâncias contingenciais. As fortuitas combinações e os inúmeros desenhos são formados pelo leitor, a partir de palavras e vazios, e podem ser distintos a cada leitura. Reafirma-se, desse modo, o convite para que o leitor exerça seu papel, necessariamente transgressivo. Esse perfil de leitor é o que Manganelli chama de “destino de paralelista” e consiste em procurar uma presença em negativo, palavras e histórias que não foram escritas mas que se fazem presentes, como um sentido clandestino. (ALVES, 2008, p. 109, *sic*).

Parece pertinente destacar que esse perfil de leitor, defendido por Manganelli, disposto a procurar “uma presença em negativo, palavras e histórias que não foram escritas” — além de prever infinitas transgressões — concentra bastante do que o conferencista senhor Eliot realiza nas conferências organizadas pelo senhor Manganelli.

Por isso, a figura de tal personagem como mediador do evento merece atenção. A sua atuação direta nas conferências, acompanhada da ausência de sua morada no mapa do *Bairro* parece não o diminuir, mas revelar a ascendência de suas ideias sobre o projeto do *Bairro* e, de forma mais direta, com o que desenvolve o senhor Eliot nas explicações dos versos. Por extensão, ao considerar que o sentido existiria apenas de maneira acidental e que nenhum texto pode oferecer a existência de uma verdade única e irreduzível, a perspectiva de Manganelli coloca-se como modelar, isto é, como parâmetro crítico que embasa a leitura desempenhada internamente pelo senhor Eliot e, como desdobramento, pelos leitores da obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a). Se Manganelli compreende que as combinações interpretativas e os desenhos de leitura são construídos pelo leitor a partir de palavras e vazios distintos a cada nova leitura, estão justificados os procedimentos paródicos que ocorrem no texto ao propor correções ou interpretações que ignoram o caráter metafórico, isto é, essencialmente polissêmico do verso.

Ainda para aprofundar as supostas coincidências em torno da escolha da figura de Manganelli como organizador do evento, ao buscar referências para compreender esse movimento paródico desempenhado pelo senhor Eliot ao longo das conferências, localizamos um trecho da obra *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*, de Linda Hutcheon (1985), que afirma:

[...] temos vindo a observar que, hoje em dia, as nossas formas culturais são mais, e não menos, auto-reflexivas e paródicas do que alguma vez o foram. Talvez, então, não acompanhemos o Bakhtin utópico e não vivamos ou escrevamos hoje, num contexto linguístico que seja livre e democrático. É certo que os poetas e romancistas italianos radicais do princípio dos anos sessenta, cujo grito trocista era *asemanticità*, conduziram o ataque contra aquilo que viam como a reificação linguística causada pelo neocapitalismo burguês (Manganelli, 1967). Talvez a nossa linguagem seja democratizada, hoje, apenas no sentido de ter sido totalmente burocratizada. Mas, nesse caso, a batalha seria ainda contra uma linguagem oficial — quer dizer, uma batalha contra o balbuciar (*babble*) uniforme e sem sentido (uma Babel invertida). Talvez estejamos, então, a testemunhar hoje, na revivência das formas paródicas, a preparação de uma nova consciência linguística e literária, comparável ao papel que a paródia desempenhou, segundo Bakhtin, na sociedade medieval e renascentista. (HUTCHEON, 1985, p. 91).

Pela abordagem de Hutcheon, por volta de 1985, quando seu livro é publicado, estaria em curso uma mudança de pensamento geral que carregava consigo formas mais autorreflexivas e preparava uma nova consciência linguística e literária, e é nesse movimento de atualização dos processos paródicos em que compreendemos estar inserida a produção tavariana. Tavares busca refundar uma paródia que não seja estreita e improdutiva (BAKHTIN, 1981, p. 71 *apud* HUTCHEON, 1985, p. 91). Para que se possa entender melhor esta tendência, por mencionar como comparação o papel da paródia na sociedade medieval e renascentista, um caminho investigativo consiste no diálogo com as análises desenvolvidas por Bakhtin. A esse respeito, o artigo de Norma Discini, “Bakhtin: outros conceitos-chave” (2016), apoia-nos nesta tarefa ao afirmar que, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Bakhtin apresenta a cultura do carnaval como reação a um contexto social estamental e muito violento, principalmente com os estratos mais baixos da sociedade. Assim, a carnavalização seria o:

[...] movimento de desestabilização, subversão e ruptura em relação ao “mundo oficial”, seja este pensado como antagônico ao grotesco criado pela cultura popular da Idade Média e do Renascimento, seja este pensado como modo de presença que aspira à transparência e à representação da realidade como sentido acabado, uno e estável. (DISCINI, 2016, p. 84).

Nessa perspectiva, a paródia — que para Bakhtin é assumida como elemento das práticas de carnavalização — é tida como estratégia para essa “subversão do mundo oficial” através da construção de outro mundo, interno ao objeto literário, e que comenta parodicamente o mundo externo, garantindo acabamento e coesão em si. Então, se voltarmos a Hutcheon para refletir sobre qual seria essa nova consciência linguística e literária a ser fundada, é possível interpretar que seria uma retomada do papel da paródia em sua hierarquia complexa e multinivelada de discursos, na medida em que se busca uma retomada da linguagem menos burocratizada do discurso. Esta perspectiva se sustenta ao considerarmos os movimentos políticos, sociais, culturais contemporâneos em que estão presentes — apesar de grandes resistências — a ascensão das minorias, o recrudescimento das forças dominantes e a consciência de uma antinomia de classes no mundo que é o nosso.

Nessa interpretação, seria o senhor Manganelli, assim como o próprio Tavares, o responsável pelo exercício dessa nova consciência linguística incorporada nas análises literárias do senhor Eliot ao longo das conferências. Entendemos que isso acontece porque a paródia que Hutcheon propõe como contemporânea envolve uma mudança de pensamento geral e, por essa razão, uma nova arena de disputa de classes, não mais em torno do “neocapitalismo burguês”, mencionado por ela, mas nos desdobramentos do “balbuciar uniforme e sem sentido” a que Tavares parece parodiar por meio de um conferencista que pouco acrescenta de substancial às suas análises.

Outra personagem presente nas conferências do senhor Eliot e que merece destaque é o senhor Swedenborg. No caso dele, a apresentação do público, antes da abertura da conferência, é sempre acompanhada de um comentário que entrega sua concentrada distração: “O senhor Swedenborg estava há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo. Estava já se concentrando mentalmente nas suas próprias investigações geométricas” (TAVARES, 2012a, p. 33).

Esse comportamento é reiterado também no prólogo do livro que leva o seu nome na coleção “*O Bairro*”: *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* (TAVARES, 2011b). Nesse texto, identifica-se que há, para além das conferências do senhor Eliot, acontecimentos concomitantes no espaço d’*O Bairro*:

O senhor Swedenborg acabara de sair da sala onde o senhor Brecht costumava contar suas histórias (tempo que o senhor Swedenborg aproveitava para as suas investigações sobre astronomia), e dirigia-se agora, a passo rápido para não chegar atrasado, a mais uma conferência do senhor Eliot. Conferências essas em que o senhor Swedenborg aproveitava para se concentrar mentalmente nas suas investigações geométricas. (TAVARES, 2011b, p. 11).

Este excerto, ao comentar sobre o senhor Brecht, faz menção indireta a uma outra obra tavariana da coleção “*O Bairro*”: *O senhor Brecht e o sucesso* (2018b). Assim como as conferências do senhor Eliot, as histórias do senhor Brecht também possuem, a princípio, poucos espectadores: “Apesar de a sala estar praticamente vazia, o senhor Brecht começou a contar suas histórias” (TAVARES, 2018b, p. 11). Contudo, no decorrer do enredo, elas acabam atraindo mais público do que as conferências do senhor Eliot: “Depois de contar a última história, o senhor Brecht olhou em redor. A sala estava cheia. As pessoas eram tantas que tapavam a porta. Como poderia agora sair dali?” (TAVARES, 2018b, p. 65). Entendemos que esse comportamento também reflete uma possível crítica ao contexto de conferências, normalmente associado ao ambiente universitário, já que esse espaço se coloca, muitas vezes, como restrito aos seus acadêmicos, e pouco aberto à comunidade nas suas práticas e na sua linguagem. Na contramão do diálogo restrito das conferências, as narrativas do Sr. Brecht — a exemplo do poeta e dramaturgo alemão homenageado — visam a uma plateia ampla, mediante a proposta de desafinação e engajamento. Para além dessa associação indireta à obra *O senhor Brecht e o sucesso* (TAVARES, 2018b), a partir do excerto, temos contato com o verdadeiro intuito do senhor Swedenborg ao participar dos eventos no espaço do *Bairro*: a concentração em suas próprias investigações, assumindo a conferência do senhor Eliot como uma música de fundo.

O senhor Swedenborg não faltava a uma única palestra do senhor Eliot. Os espectadores, de resto, não eram muitos. Os habituais senhor Borges, senhor Breton, senhor Balzac e o senhor Swedenborg. E ainda, por vezes, e de saída, o senhor Warhol. E poucos mais.

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; investigações que se encontravam suspensas na sua própria cabeça, desde a anterior conferência do senhor Eliot.

Com os olhos completamente fixos e que pareciam atentos à conferência do senhor Eliot, a que assistia, o senhor Swedenborg avançava nos seus raciocínios interiores.

E, mais uma vez, as investigações geométricas do senhor Swedenborg só terminariam com o sobressalto provocado pelos aplausos no final da conferência do senhor Eliot. Até lá, enquanto durasse a conferência, e tendo esta como uma música de fundo, o senhor Swedenborg investigaria por conta própria. (TAVARES, 2011b, p. 11-12).

É por meio dessas descrições presentes no livro do senhor Swedenborg que temos acesso a algumas informações que não ficam explícitas no livro do senhor Eliot, por exemplo, a presença de aplausos no final da conferência. Isso mostra que, apesar do restrito público descrito

como audiência, características típicas da interação em uma conferência estão mantidas. No entanto, o que realmente chama atenção é a completa indiferença de Swedenborg em relação ao conteúdo da conferência do senhor Eliot. Afinal, a obra se encerra da seguinte maneira:

[...] muito obrigado pela vossa atenção — agradeceu o senhor Eliot, assinalando o final da sua conferência.

Já na rua, ainda finalizando as suas investigações, o senhor Swedenborg lembrava-se de ter-se despedido do senhor Eliot e de lhe ter dado os sinceros parabéns, porém as suas investigações geométricas impediam-no de se lembrar de uma única palavra da palestra a que assistira.

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

Assim, apesar da presença assídua nas conferências, a abertura e o encerramento do livro sinalizam o interesse de Swedenborg não nas palestras, mas sim em suas próprias investigações — geométricas ou astronômicas —, interesses emprestados de Emanuel Swedenborg, evidente inspiração dessa personagem tavariana. Nesse caso, quando paramos para analisar a obra dedicada especificamente a Swedenborg, é perceptível que o conteúdo também perpassa temas sensíveis para o conjunto da produção tavariana: a primeira das reflexões, por exemplo, concentra-se no ofício de um escritor. Acompanhando ilustrações geométricas, constata-se que a escrita não tem um percurso uniforme e que o início de um livro se dá antes da primeira letra da primeira frase (TAVARES, 2011b, p. 13).

Em outra obra da coleção “*O Bairro*” é possível identificar mais uma referência indireta ao senhor Eliot. *O senhor Breton e a entrevista* (2008a) apresenta uma série de perguntas feitas pelo protagonista a si mesmo, sem respostas, frente a um espelho. No intervalo entre elas, surgem interações pontuais com outros moradores do *Bairro* ou lembranças do convívio com estes. Nessa obra, em um excerto específico, a menção ao senhor Eliot é explícita:

Mas o senhor Breton estava a sentir a necessidade de falar com alguém. Aproximou-se do local onde o senhor Eliot costumava dar conferências. E ali estava ele, em pleno discurso. Mais uma conferência, pensou o senhor Breton, e afastou-se.

Mas eis que vinha alguém com quem falar. O senhor Kraus. (TAVARES, 2008a, p. 31).

Apesar de sentir a necessidade de falar com alguém, Breton demonstra certo desinteresse ao identificar que se tratava de mais uma conferência do senhor Eliot, deixando explícita essa convivência no espaço fictício do *Bairro*. Uma possível razão desse desinteresse pode estar

no formato das explicações do palestrante, pois fica evidente a noção de que não havia um diálogo efetivo nas conferências, apenas a exposição de certas ideias por parte do conferencista. Nesse contexto, aparece o senhor Kraus, ironicamente registrado como alguém com quem falar, já que em *O senhor Kraus e a Política* (TAVARES, 2005) ele parecia ser afeito ao diálogo¹⁵. Entretanto:

Alguns vizinhos cruzavam-se com o senhor Kraus e comentavam:

– Tenho lido as suas crônicas no jornal...

Mas antes que pudessem continuar, o senhor Kraus sorria, agradecia o cumprimento com um leve movimento da cabeça, murmurava metade de pequenas palavras e avançava: Estou atrasado!, desculpe. (TAVARES, 2005, p. 99).

Com essa tendência de uma vizinhança pouco disposta à interação, a comemoração do senhor Breton faz-se mais compreensível: apesar de celebrar o encontro com o senhor Kraus, não necessariamente buscava um diálogo efetivo. O intuito, na verdade, podia ser interpelar um outro que não fosse um mero espelho de si, mesmo que ele não respondesse às suas perguntas, tal qual ele próprio não as respondia ao se entrevistar. Em suma, o diálogo entre as personagens não parece se efetivar dentro do *Bairro*; o que prevalece nesse espaço fictício são os discursos sem interlocutores e sem uma interação entre as ideias em jogo.

A fim de extrapolar a ausência de diálogo constatada de modo interno às obras, existem discussões externas em torno do surrealista André Breton — epônimo do senhor Breton — que podem ser proveitosas para expandirmos a leitura da produção tavariana. Há, por exemplo, uma obra de Beret E. Strong — ainda não traduzida para o português — que aproxima os grupos de Borges, Auden e Breton no contexto poético do modernismo; trata-se do livro *Poetic Avant-Garde: The Groups of Borges, Auden, and Breton* (STRONG, 1997). É sabido que Breton, Borges e Auden são autores também referenciados na obra, seja como epônimos de senhores presentes no bairro tavariano, seja como autores de um dos versos analisados pelo senhor Eliot. Em síntese, nas conferências do senhor Eliot há menção direta a personagens inspirados em escritores relevantes no contexto vanguardista, como Jorge Luis Borges, e autores de igual relevância para a produção literária vanguardista, como Wystan Hugh Auden. No caso, o senhor Borges e o senhor Breton são presenças garantidas nas conferências, e um verso de Auden é alvo de uma delas, o que completa essa tríade modernista.

¹⁵O livro dedicado ao senhor Kraus, *O senhor Kraus e a política* (2005), apresenta uma estrutura predominantemente dialógica.

A obra crítica de Strong (1997), contudo, chama atenção para um aspecto que também nos interessa destacar aqui. Ao analisar as abordagens que os grupos em torno desses autores fizeram, o pesquisador identifica que houve uma postura contraditória que reverbera ironicamente em “*O Bairro*”: um desejo de ser radicalmente novo e, ao mesmo tempo, encontrar público (STRONG, 1997). Duas ambições que dificilmente encontram convergência. Na obra ficcional, como vimos, é exatamente essa ausência de público efetivo que se concretiza, pela falta de interesse dos senhores-personagens em efetivamente compartilhar o que produzem ou pelo desinteresse de ouvir as percepções do seletivo público existente, como é o caso do senhor Kraus.

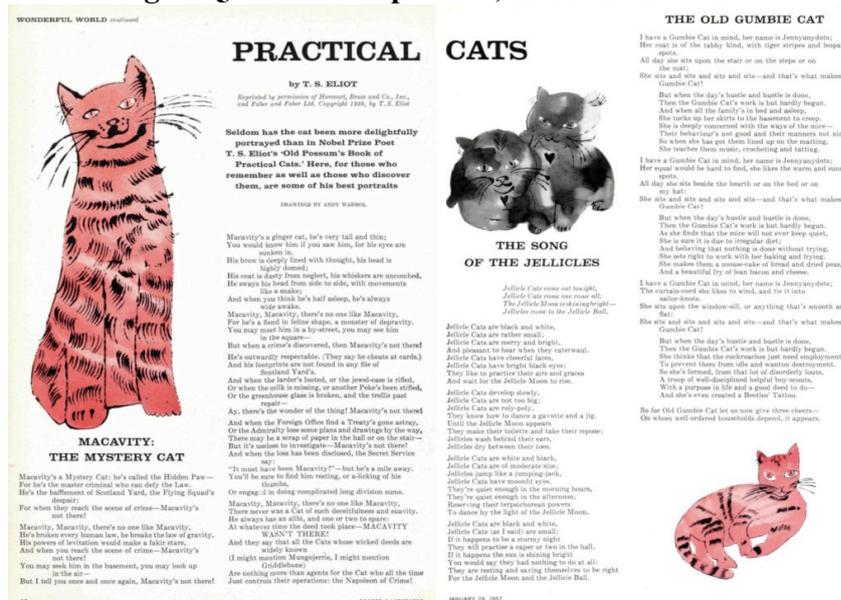
Por fim, ainda que não existam livros específicos para o senhor Balzac e para o Senhor Warhol, esses dois senhores estão presentes no mapa dessa comunidade fictícia. A casa do senhor Balzac, cujo nome nos remete ao escritor francês Honoré de Balzac (1799–1850), está indicada na parte superior direita, próxima às residências dos senhores Rimbaud e Carroll, provavelmente associados ao poeta francês Arthur Rimbaud (1854–1891) e ao escritor inglês Charles Lutwidge Dodgson, mais conhecido pelo pseudônimo Lewis Carroll (1832–1898), no que parece ser um edifício que reúne autores do século XIX. Enquanto isso, a casa do senhor Warhol, cuja associação imediata é com o artista norte-americano Andy Warhol, está localizada na parte inferior do mapa, próximo ao canto esquerdo, onde é associado aos senhores Duchamp, Lloyd Wright, Corbusier e a uma das poucas mulheres, a senhora Bausch, em um bloco que parece concentrar artistas e arquitetos, já que remete a Marcel Duchamp, francês, Frank Lloyd Wright, estado-unidense, Philippine Bausch — mais conhecida como Pina Bausch —, alemã, e Charles-Edouard Jeanneret-Gris — mais conhecido pelo pseudônimo de Le Corbusier —, francês. É válido ressaltar que o senhor Balzac marca presença frequente nas conferências — participa de seis do total de sete —, enquanto o senhor Warhol tem uma participação bastante pontual: “O senhor Warhol entrou, espreitou a sala e saiu” (TAVARES, 2012a, p. 23).

A obra de Tavares ainda não traz pistas suficientes para uma profunda compreensão da presença e disposição dessas personagens, mas gostaríamos de mencionar alguns pontos de livre associação, considerando os biografemas que são suscitados por cada nome: Honoré de Balzac é autor, dentre outros muitos títulos, de *Sarrasine*, conto que é usado por Barthes na obra *S/Z* (1992), já citada no primeiro capítulo desta pesquisa, para um mapeamento dos modos de ler. Neste caso, o senhor Balzac testemunha o modo de ler do senhor Eliot a partir de versos de terceiros, o que esboçaria uma intenção lúdica nessa troca de papéis. Outra associação possível é considerarmos a complexidade da obra de Balzac, que se vale de muitos volumes em *Comédia Humana*, e que foi se construindo ao longo da vida do autor. De forma não muito distinta, mas guardadas as devidas proporções, Gonçalo M. Tavares organiza suas produções

em *Cadernos*, como é o caso de *O Reino, Cidades, Enciclopédia* e do próprio *O Bairro*. Além disso, Balzac se dedicou a representar toda uma sociedade em sua obra, o que poderia se associar a uma ambição arremedada por Tavares em seu bairro fictício. Por isso, embora não tenhamos localizado nenhum vínculo prévio entre Eliot e Balzac, esse paralelo entre o autor francês e Tavares, por si só, pode ajudar a compreender o valor da referência balzaquiana nesse bairro, embora não necessariamente a justifique nem se pretenda delimitar uma intencionalidade para essa presença.

A outra figura a que queremos estabelecer certas relações associativas é a personagem do senhor Warhol. Ao buscarmos vínculos entre Andy Warhol e as figuras ativas ou fantasmáticas do enredo tauriano, localizamos um contato com T. S. Eliot: houve uma encomenda de três desenhos de gatos para os poemas de Eliot, em 1957, para uma publicação na revista *Sports Illustrated*.

Figura 5 — Gatos e poemas, de Warhol e Eliot



Fonte: (ELIOT, 1957, p. 28-29)

Ainda que não haja nenhuma outra informação além de que Warhol entrou, espreitou a sala em que ocorriam as conferências e saiu, é possível hiperinterpretar — inspirados por essa prática comum nas conferências do senhor Eliot — que o senhor Warhol estava devendo a entrega dos desenhos e que, por isso, optou por não assistir à conferência do senhor Eliot. Por mais que essa correlação livre não tenha amparo específico nos fatos registrados na obra, é uma espécie de fantasmagoria dos fatos que, assim como a presença associativa dos autores homônimos, também permanece possível pelas referências invocadas.

2.4.2 As conexões da comunidade expandida

Não apenas entre o público presente nas conferências é possível localizar relações e associações produtivas para ampliar uma leitura crítica sobre *O senhor Eliot e as conferências*. Para evoluir no mapeamento de referências sistematizadas na composição da obra e de alguns caminhos interpretativos, partiremos para uma análise interna, isto é, de conexões previsíveis ou não, a partir do conteúdo trazido e mobilizado pelo próprio protagonista nas suas conferências.

Nesse sentido, interessam-nos principalmente dois níveis de análise: a escolha dos autores que teriam seus versos analisados, e algumas associações internas e externas. Isso se dá, normalmente, por meio de conexões realizadas ao longo das conferências, que mobilizam reflexões ainda mais amplas ao considerarmos as fantasmagorias envolvidas no processo criativo tavariano. Esse movimento do senhor Eliot, baseado em conjecturas, não demonstra compromisso nem com os poetas que cita, nem com as referências que são mobilizadas. Por meio desse procedimento que, de acordo com os recortes selecionados, parece acontecer de maneira bastante arbitrária, pretendemos destacar a densidade envolvida em parte do repertório mobilizado na criação artística e indicar alguns pontos de contato interpretativos das seleções feitas, sem a expectativa de mapear de modo exaustivo todo o conteúdo existente de forma implícita nas conferências.

A 1ª Conferência do senhor Eliot acontece a partir do verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu”, de Cecília Meireles, já citado neste capítulo. Em função de trabalhar com a metáfora do dia que “cresce”, o excerto nos remeteu a um famoso poema do também modernista brasileiro João Cabral de Melo Neto:

Tecendo a manhã

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.
 E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.
 (MELO NETO, 1966, p. 46).

Isso porque, ao se propor a explicar o verso, o conferencista senhor Eliot comenta sobre os sons do dia que cresce:

[...] claramente o dia também cresce no que concerne ao som. Primeiro o galo, se estiverem no campo. Depois, os pássaros que parecem receber o sol como se recebe alguém que não se vê há cem anos. Depois, o barulho das pessoas que começam o dia. Os que se levantam. O pequeno movimento na estrada. O movimento aumentando, os automóveis. A hora do almoço. Depois, o fim do trabalho. Os pássaros despedindo-se do sol. Mais tarde, som quase nenhum e depois o sono, e dormir. E aqui terminam todos os sons do exterior. (TAVARES, 2012a, p. 16).

Assim como em Melo Neto, os galos cantam formando uma teia que demonstra como a força conjunta é capaz de mover a realidade, representada no poema pela luz da “manhã”. A forma como o conferencista narra o dia crescendo e minguando, ao final, também parece ter esse movimento do real conduzido pelos sons presentes no espaço, de modo a representar a ação dos indivíduos que compartilham esse espaço. Isso fica evidente pela gradação das horas sinalizadas no texto por meio de marcadores pontuais, associados à rotina dos seres: “receber o sol”; “se levantam”; “o fim do trabalho”; “despedindo-se do sol”; “terminam todos os sons”.

Para além da livre associação pela temática do dia que se tece ou cresce, e do viés modernista tanto de Meireles quanto de Melo Neto, há um outro trecho da análise que pode levantar interpretações dúbias se levarmos em consideração os valores da geração de escritores de que faziam parte: “Não há ninguém civilizado numa cidade que tenha um dia vazio como uma gaveta vazia” (TAVARES, 2012a, p. 19). A partir desse trecho, é necessário questionar a partir de qual viés civilizatório a análise acontece. Embora exista um viés modernista de valorização nacional, muito dessa visão ainda se mostra arraigado de valores questionáveis atualmente. Em paralelo, se consideramos a temática de Gonçalo M. Tavares, é recorrente o elogio à lentidão e a crítica à velocidade que, indiretamente, poderíamos associar a um “dia vazio”.

Um outro aspecto a ser mencionado, a título de curiosidade, se dá na associação entre o espaço atribuído a Cecília Meireles e a T. S. Eliot no contexto português. Ambos os autores foram publicados por uma mesma revista, a *Távola Redonda*, que circulou em Portugal entre 1950 e 1954, ecoando discursos da revista *Presença*, já que reivindicava uma literatura pautada pela subjetividade e pela expressão individual do autor, segundo a pesquisadora Karla Renata Mendes no artigo “Cecília Meireles e a revista *Távola Redonda*: a busca pelo graal da poesia” (2020). A pesquisadora defende ainda que a publicação estabeleceu, assim, uma clara oposição aos neorrealistas que priorizavam uma poesia comprometida com seu momento histórico e social, ou seja, acima das nuances do “eu” (MENDES, 2020). Nesse contexto e inserido no meio

literário português, o nome de Cecília Meireles teria integrado, ao lado de T. S. Eliot, esse rol de poetas “acolhidos” com simpatia e, mais do que isso, admiração pelas páginas da Távola.

Já na 2ª Conferência — na qual o senhor Eliot, como também já mencionado, explica o verso “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios”, de René Char —, há um trecho no qual o senhor Eliot afirma “Isto é, o discurso do verso poderá ter sido feito frente ao espelho ou pensado como tal” (TAVARES, 2012a, p. 28). Não fica evidente ser esta uma associação imediata ao senhor Breton, que realiza a sua autoentrevista em frente ao espelho, mas a possível associação vale ser registrada. Na obra *O senhor Breton e a entrevista* (2008a), também citada anteriormente, essa dinâmica de entrevistar a si mesmo é descrita, por exemplo, da seguinte maneira:

O senhor Breton não respondeu à pergunta. Levantou-se da cadeira.
Olhou para a frente e viu-se a si próprio.
O senhor Breton colocara um enorme espelho na sala: a janela com a velocidade ideal.
Virou-se pois de novo para o espelho e, confirmando que o gravador continuava em funcionamento, fez a segunda pergunta. (TAVARES, 2008a, p. 10).

Por isso, ainda que não tenha nenhuma evidência de relação imediata, o fato de ser Breton um dos senhores presentes na conferência como público e de o conteúdo da explicação do verso abordar essa reflexão sobre pensar ou fazer o verso em frente ao espelho projeta conexões até então improváveis. O contexto em que a associação com o espelho é apresentada pelo senhor Eliot remete a uma interpretação de que, no verso analisado, os aliados, os violentos e os indícios podem não ser algo exterior a quem dispensa. Isto é, segundo o conferencista, “Estais dispensados” poderia ser uma frase dita a si mesmo diante do espelho.

Poderá até ser uma frase em que o indivíduo manifesta alívio por estar livre de alguns excessos que existem no seu corpo:
Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios.
Como se o poeta dissesse: agora prossigo, sem qualquer um de vós.
Tratar-se ia aqui, pois, de uma simples questão de desdobramento de personalidade. (TAVARES, 2012a, p. 28).

É importante considerar, então, que, ao final desse breve ciclo, o senhor Eliot associa esse comportamento de supostamente poder falar a si diante de um espelho, como estratégia poética, a um desdobramento de personalidade, o que poderia, indiretamente, ironizar a prática do vizinho senhor Breton e esvaziar o fazer poético, já que, ao mesmo tempo, propõe uma concretude interpretativa que limitaria outras interpretações e distanciaria ainda mais o verso de seu contexto literário ao modificá-lo de “seus” para “meus”.

Ao partirmos para a 3ª Conferência do senhor Eliot, a respeito do verso “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, de Sylvia Plath, a primeira conexão é imediata da relação entre T. S. Eliot e Plath, já que o escritor inglês trabalhou como editor na Faber & Faber, responsável pela produção da norte-americana Plath. Assim, a fantasmagoria do homônimo ao conferencista mantém uma distante conexão com a poeta da qual escolhe explicar um verso.

Outra conexão literária torna-se possível por meio do seguinte trecho:

[...] poderemos dizer que este verso

Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões

contém duas notícias de base. A primeira é que há alguém que fala para dizer: eu não sou ninguém. Como é evidente, deparamos logo aqui com uma notícia louca. É impossível alguém dizer que não é ninguém continuando a não ser ninguém. [...]

Se alguém afirmar que não é ninguém, para logo em seguida dizer que nada tem a ver com explosões, levanta suspeitas até ao mais ingênuo. Estamos perante alguém que não quer ser acusado. (TAVARES, 2012a, p. 36).

Ao trabalhar com essa reflexão sobre afirmar ser “ninguém”, bem como as implicações suspeitas dessa postura, é possível retomar um dos textos fundantes da tradição literária: a *Odisseia*, de Homero. Mais especificamente, é possível citarmos o episódio do Ciclope, em que Ulisses diz se chamar “ninguém”:

Caro Ciclope. Queres saber meu nome? Será um prazer
Receber a recompensa prometida. Nulisseu ou Ninguém
É o meu nome. Por Nulisseu me conhecem todos os meus amigos.
A resposta abriu os bofes do monstro. Foi cruel: ‘Nulisseu,
meu caro Ninguém, serás comido por último. Os outros
descerão à minha pança primeiro.
[...]

Reunidos em torno da gruta perguntam
pela paz da noite sagrada. Arrancaste-nos de sono profundo.
Réprobos irromperam em teu rebanho? Te agridem?
Alguém está te matando? Um salafário? Um bandido?
Do fundo da gruta grita o grande Polifemo: ‘Camaradas,
é Nulisseu! Ninguém me agride, Ninguém me mata.’
Deram-lhe por resposta pelas palavras que voam pelos ares:
‘Se ninguém te agride, seu Nulo, teus gritos são de
louco. (HOMERO, 2007, p. 135; 137).

Com isso, toda a reflexão de estarmos diante de alguém que não quer ser acusado recai também sobre Ulisses, mesmo que indiretamente. Assim, o breve comentário feito na análise do conferencista tauriano nos leva, durante leitura isolada de um verso de um poema de Plath, a um episódio literário dos mais tradicionais. Ressaltamos que estabelecer essas conexões da

tradição literária amplia as possibilidades interpretativas, mas de forma alguma esta é uma postura imprescindível para a leitura e a compreensão da obra isoladamente.

A 4ª Conferência do senhor Eliot é composta de uma explicação de um verso de Marin Sorescu: “*Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser para mim*”. Ao longo da análise, como é típico do conferencista, o foco é desviado do verso para elucubrações em deriva e, mesmo sem um motivo claro, surge o seguinte exemplo:

É evidente, porém, que há situações extremas e delicadas. Por exemplo: há uma bala que é dirigida a Alfred e, por azar, Tennyson passa, nesse preciso instante, à frente, e a bala acerta em cheio a sua cabeça. Apesar da crueza da imagem, este é um bom exemplo. Nesta situação o indivíduo que designamos Tennyson, com a bala instalada na cabeça, pode perfeitamente dizer este verso de Sorescu:

Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser para mim. (TAVARES, 2012a, p. 43-44).

Ainda que pareça aleatória a escolha do exemplo utilizando os nomes Alfred e Tennyson pelo conferencista, ao pesquisarmos sobre a referência, algumas outras informações podem garantir uma perspicácia maior à leitura, já que Tennyson é tido como um dos autores que influenciaram a poesia de T. S. Eliot. Para além dessa imediata associação com o autor inglês, chama nossa atenção que a obra-prima de Tennyson seja também nomeada *Ulysses*. Ou seja, ela é também inspirada pela obra homônima de Joyce, cujas relações próximas com Eliot mencionamos anteriormente.

No caso de Tennyson, ainda que seja *Ulysses* a obra mais conhecida, é sobre *In memoriam* que T. S. Eliot escreve como crítico literário. Sobre esta obra, Eliot afirma:

Para terminar, devemos voltar ao princípio e lembrar que *In memoriam* não teria sido um grande poema, ou Tennyson um grande poeta, não fosse pela maestria técnica. Tennyson é o mestre supremo da métrica, assim como da melancolia; não creio que algum outro poeta inglês tenha jamais possuído ouvido tão sensível quanto o dele para o som das vogais, como tampouco sensibilidade mais sutil para algumas manifestações de angústia [...]. (ELIOT, 1989a, p. 186).

Assim, fica clara a admiração profissional para com Tennyson. Neste mesmo ensaio, Eliot afirma, por exemplo, que ele seria um grande poeta por razões perfeitamente claras: abundância, variedade e total competência, o que revela grande apreço (ELIOT, 1989a). Nesse sentido, é bastante elucidativo que o senhor Eliot, isto é, o personagem conferencista, escolha mencionar o nome para o exemplo de uma de suas suposições no decorrer da obra ficcional.

Em um outro ensaio denominado “Dante I — O inferno”, T. S. Eliot também se refere à obra de Tennyson. Nele, discute a relação entre os Ulisses de Tennyson e daquele narrado por Dante:

O episódio de Ulisses é particularmente “legível”, parece-me, por causa de sua narrativa continuamente progressiva e porque, para um leitor inglês, a comparação com o poema de Tennyson — um poema perfeito para isto — é bastante instrutiva. (ELIOT, 1989a, p. 77).

Embora, neste caso, dê preferência à versão de Dante, é inegável que T. S. Eliot efetivamente leu Tennyson e Dante. Mais do que isso, temos a percepção de que Tavares, aqui como criador da personagem senhor Eliot, também possui todas essas referências leitoras para que seja possível localizar e criar, de forma produtiva, tantas peças desses quebra-cabeças. Essa astuciosa relação de revisitação da tradição literária parece atingir o seu objetivo tanto em T. S. Eliot quanto em Tavares, amplamente conhecidos por mencionarem direta e indiretamente outros autores em seus projetos literários. No caso de Tavares, uma nova camada se faz quando esse movimento é reproduzido também internamente no enredo da obra, neste caso, por meio da personagem senhor Eliot.

Já a 5ª e a 6ª Conferências do senhor Eliot trazem para análise, respectivamente, um verso de W. H. Auden — “O jardim não mudou, o silêncio está intacto” — e outro de Joseph Brodsky — “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”. Ainda que, ao longo das falas, não seja feita nenhuma associação entre os autores, o fato de serem conferências que se estabelecem em uma zona de influência, pela leitura imediatamente seguida, nos levou a buscar conexões possíveis entre ambos.

No caso de Auden, há uma relação imediata também com T. S. Eliot, já que — quando editor da Faber & Faber — Eliot foi responsável pela publicação de sua primeira coletânea, em 1930: o livro *Poemas*. A partir dali, ainda que não tenha se tornado uma grande unanimidade entre os críticos literários da época, produziu obras que inspiraram outros poetas, como o próprio Joseph Brodsky.

É curioso ressaltar, por exemplo, que na edição brasileira de *Poemas*, reeditada pela Companhia das Letras em 2013, há um ensaio sobre Auden escrito justamente pelo colega russo Joseph Brodsky. Este, obrigado a sair da Rússia em 1972, seguiu para Viena, onde conheceu Auden, quem o ajudou a integrar-se à Universidade de Michigan, o que indica além da afinidade na poesia, uma associação pessoal entre os autores.

Sobre a escrita de Brodsky, de acordo com o artigo “Paradise”, de Jonathan Schell (1987) na revista *Granta*, é característico do autor estabelecer diálogo entre suas ideias e os versos de

outros escritores, de forma semelhante com o que faz T. S. Eliot e, notadamente, Gonçalo M. Tavares. Assim, ao buscarmos mais informações sobre a possível relação entre Brodsky e T. S. Eliot nos deparamos com o dado de que um poema de homenagem escrito por Auden inspirou um poema póstumo de Brodsky dedicado a T. S. Eliot. George L. Kline, em uma introdução aos versos publicada na revista *The Russian Review* com o título “Joseph Brodsky’s ‘Verses on the Death of T. S. Eliot’” (BRODSKY; KLINE, 1968), afirma que a notícia da morte de T. S. Eliot só teria chegado a Brodsky uma semana após o ocorrido e que, vinte e quatro horas depois, o poeta russo teria completado a escrita do poema datado precisamente do dia 12 de janeiro de 1965¹⁶ do qual destacamos um excerto:

*Thomas Stearns, don't dread the sheep,
or the reaper's deadly sweep.
If you're not recalled by stone,
puffball drift will make you known.*

*Thus it is that love takes flight.
Once for all. Into the night.
Cutting through all words and cries,
seen no more, and yet alive.*
(BRODSKY; KLINE; 1968, p. 195).

Por meio dos versos, nota-se a preocupação com o reconhecimento da poesia de Eliot após a sua morte, com a permanência de sua obra. Mais uma vez, embora pouco óbvia ou direta, a teia de conexões literárias a partir das referências citadas nas conferências colabora na construção desse personagem erudito e que espelha muito das influências tanto da tradição, quanto das ferramentas literárias que estão presentes na literatura eliotiana.

A 7ª e última conferência do livro é apresentada como uma explicação do verso “Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho”, de Paul Celan. Contudo, não existe nela, como de costume, a apresentação do público e as enunciações do conferencista, tampouco algum texto analítico. Consta na obra apenas a página de apresentação da conferência, com o verso que seria explicado pelo senhor Eliot. Na sequência, deparamo-nos com uma página em branco, onde constam exclusivamente os dizeres “Cadernos de Gonçalo M. Tavares | 29” e a costumeira ilustração com o conferencista.

Ao pesquisarmos a relação entre Celan e outros poetas cujos versos são analisados pelo conferencista senhor Eliot, chama a atenção um fato registrado por José Eduardo Marques de Barros em sua dissertação de mestrado. Segundo o pesquisador, “Em 22 de março de 1962,

¹⁶T.S. Eliot falecera a 4 de janeiro de 1965, em Londres.

Celan escreve uma carta ao poeta René Char, carta esta que ele não consegue enviar. Ele escreve para agradecer o apoio dado a ele por Char no *affaire Goll*” (BARROS, 2006, p. 34).

Tanto a carta não é enviada, quanto a conferência parece não acontecer. Nesse sentido, realçamos a necessidade de refletir sobre o silêncio e a não concretização dos discursos planejados, orais ou escritos, o que aprofundaremos adiante. Outro ponto é que além de se destacar essa relação entre os poetas, ela também é emulada dentro da ficção, um aspecto que, mais uma vez, suscita a discussão sobre o limite entre o plágio e as deformações criativas, pois a carta visava a agradecer o apoio dado por Char quanto a uma

[...] acusação feita por Claire Goll, viúva do poeta surrealista Yvan Goll, do qual Celan era tradutor e amigo. Em 1951, a senhora Goll instiga o editor Franz Vetter da editora Pflug Verlag a recusar as traduções de Paul Celan dos poemas de seu marido Yvan Goll, alegando “que elas portavam a marca bastante pregnante do tradutor”. (Correspondance. Vol. II. p. 488.) Este ato teve consequências duras, porque um tempo depois, ela publicou uma carta aberta em um jornal alemão, difamando o nome de Paul Celan, acusando-o de plágio. (BARROS, 2006, p. 34).

No excerto, evidencia-se como um dos possíveis critérios priorizados pelo senhor Eliot na escolha dos versos a serem analisados nas conferências a relação com autores, contextos e episódios que autorizem reflexões sobre as dinâmicas textuais e, em segundo plano, sobre a própria relação biográfica entre os autores que orbitam esse bairro ficcional. No caso da carta escrita por Celan, isso fica evidente no trecho em que aborda as condições de existência da poesia: “Querido René Char, Obrigado pela sua carta — tão verdadeira. Obrigado de me apertar a mão — eu aperto a sua. [...] A poesia, como você bem sabe, não existe sem o poeta, sem sua pessoa — sem a pessoa” (CELAN *apud* BARROS, 2006, p. 34). A relação entre ambos era marcada também pelo fato de ter sido Celan a traduzir René Char para o alemão, ou seja, havia, acima de tudo, uma confiança literária entre esses autores.

Esse trecho, contudo, nos leva a uma expansão dentro do contexto ficcional da obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a): a abordagem do conferencista de isolar o verso da poesia da qual foi retirado e da própria primazia do poeta-autor sobre cada poema escrito pode ser responsável, nessa lógica, por descaracterizar, de forma irônica e risível, a própria autoridade poética que Celan defende. Em outra perspectiva possível, Celan, acusado de plágio por Claire Goll, é preservado das apropriações impróprias do senhor Eliot ao não ter o seu verso efetivamente explicado.

A quebra de expectativa na suposta não realização da conferência possibilita alguns caminhos analíticos distintos. Alguns trabalharemos ainda neste capítulo; e outros, na sequência deste trabalho. O primeiro viés que podemos citar é a conexão desse episódio com um outro

escritor — igualmente recriado na série “*O Bairro*” —, que também não chega a escrever a sua última conferência: Italo Calvino. O autor havia assumido o compromisso de realizar seis conferências com propostas para o próximo milênio, mas faleceu antes de escrever e proferir a última delas, conforme comenta Umberto Eco na abertura de seu livro *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994): “Gostaria de começar lembrando Italo Calvino, que há oito anos foi convidado a pronunciar suas seis conferências Norton, porém só teve tempo de escrever cinco, antes de nos deixar” (ECO, 1994, p. 7).

No caso de Calvino, o convite para as conferências aconteceu em 1984 para o ano letivo de 1985-1986. A proposta do autor consistia em, considerando o breve período até o início de um novo milênio, elucidar valores, qualidades ou especificidades da literatura (CALVINO, 1990, p. 11). O conteúdo das cinco conferências efetivamente escritas aborda a Leveza; a Rapidez; a Exatidão; a Visibilidade; e a Multiplicidade. Pelas suas anotações, a sexta seria a Consistência. Ressaltamos que, na obra de Gonçalo M. Tavares, na qual localizamos esse grande diálogo com autores de outros momentos históricos, Calvino dá origem a um dos livros da coleção “*O Bairro*”, cujo nome é *O senhor Calvino e o passeio* (TAVARES, 2011a). Nele, não estão presentes referências explícitas ao contexto das *Norton Lectures*, embora as propostas de Calvino encontrem ressonância não só na personagem homônima como na literatura tavariana em geral.

Um outro aspecto que pode ser citado nesta análise é o que mencionamos anteriormente a respeito do silêncio. Esse viés diz respeito às características artísticas da obra do romeno Paul Celan, já que suas produções parecem ter o silêncio como uma abordagem constante e típica de sua linguagem poética. Para exemplificar essa questão, trazemos um excerto do artigo “Paul Celan: A expressão do indizível” (1997), de Irene Aron, em que, em uma menção a um dos poemas de Celan, intitulado “Fuga da Morte”, há, segundo a pesquisadora, a “procura (por) uma maneira de expressar o indizível” (ARON, 1997, p. 79). Nesse sentido, um dos indícios possíveis é que essa dualidade entre o indizível e o emudecimento diante da dor e do sofrimento também seja incorporada à sua maneira na deformação típica da criação literária de Gonçalo M. Tavares — isto é, pelo silêncio da não realização da conferência —, e que, dessa maneira, figure enquanto estratégia do processo criativo tavariano em relação ao autor romeno.

3 DEFORMAÇÕES CRIATIVAS: O JOGO TAVARIANO

3.1 A APROPRIAÇÃO IRÔNICA EM GONÇALO M. TAVARES

Leonardo Villa-Forte, em *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI* (2019), assume o “ato de utilizar algo produzido por outra pessoa com a finalidade de propor, expor, mostrar, apresentar, vender algo associado a uma segunda assinatura” (VILLA-FORTE, 2019, p. 20) como uma das possíveis definições para *apropriação* quando isso é feito sem efetivamente concretizar uma referenciação cuidadosa ao autor e ao conteúdo citados. Entendemos, neste trabalho, que esse movimento de apropriação é uma abordagem dicotômica observável como característica da produção artística de Gonçalo M. Tavares, pois, ao mesmo tempo em que se revisitam nomes ou produções de autores da crítica e do cânone literários, sua abordagem não se resume a uma citação tradicional, e sim se aproxima a uma prática desse uso apropriativo. Nesse contexto, o movimento que reconhecemos ser desempenhado pelo autor português demanda uma diferenciação, para seguirmos nessa perspectiva proposta por Villa-Forte, “entre citação e gestos mais radicais de apropriação: a citação tradicional é feita quando o conteúdo copiado vem associado a um crédito, com referência à fonte; já em gestos de apropriação pode ou não haver o esclarecimento quanto à origem” (VILLA-FORTE, 2019, p. 24-25).

No caso de Tavares, nota-se que esse uso é proposital como também uma estratégia irônica, o que, conseqüentemente, suscita reflexões sobre o processo criativo no âmbito artístico como um todo, especialmente no literário. Isso porque, pelo que mapeamos em sua produção, o contato com os autores e as obras precedentes fundamenta não apenas a revisitação da tradição, como também marca um caminho repleto de possibilidades de invenção a partir desse material, fundando uma espécie de jogo amparado em deformações criativas que se usam do deslocamento de citações para esse fim.

Leonardo Villa-Forte (2019) desenvolve, na mesma obra, uma leitura a respeito desse fenômeno na produção contemporânea que pode apoiar na elucidação, em certa medida, do mecanismo criativo compatível com essa proposta. Esse autor, além de dialogar profundamente com o conceito desenvolvido por Marjorie Perloff, autora de *O gênio não-original* (2013), já citada no Capítulo I desta pesquisa, interage também com a noção de *escrita não criativa*, trabalhada por Kenneth Goldsmith em *Uncreative Writing* (2011) e em suas produções autorais realizadas a partir dessa proposta que julgamos também ser aplicada, com algumas diferenças, por Tavares:

O que nos interessa pensar, entretanto, não é a inspiração, a reinvenção, a emulação, ou a simulação, nem se trata aqui de um estudo de fontes, influências e influenciados, mas sim de outros tipos de recriação: Reciclagem. Reaproveitamento. Remixagem. Transfiguração. Aquilo que resulta em obras que não foram feitas necessariamente sob inspiração de outras obras ou do estudo ou da simulação direta de suas linguagens, mas por meio de apropriação direta de textos, sons ou gravações preexistentes, numa espécie de copiar e colar incessante. O gesto de fazer de um conteúdo original uma outra coisa, mas não por meio de uma nova invenção, e sim pela reproposição ou reenquadramento pela seleção, edição e recontextualização. O texto como *ready-made*. A apropriação, a cópia, o deslocamento como métodos, como técnica e restrição, pelas quais se produzem um poema, um conto, um texto híbrido, arte e literatura — um artefato ao qual é atribuído um nome de autor. (VILLA-FORTE, 2019, p. 19).

O fato de Villa-Forte mencionar textos, sons ou gravações garante, além da percepção de que essa abordagem artística não está reclusa à literatura, uma conexão ainda maior com o que propõe Tavares como multiartista, considerando que este autor português também já se envolveu em outras produções, como em argumentos de obras audiovisuais ou em montagens teatrais. Nesse sentido, podemos assumir duplamente essa estratégia como marca integrante de sua produção, porque se pode considerar que a lógica da apropriação, apesar de não ser nova, é uma prática *pragmática* no contexto atual e uma marca característica da obra tavariana, já que esse recurso possui implicações e efeitos em mais de um de seus títulos publicados.

Ainda que, nessa proposta de deformação normalmente adotada por Tavares, não se tenha precisão sobre o que foi ou não retirado de textos alheios, destaca-se a possibilidade de fazer, frequentemente, esse exercício de recontextualização ao qual também se refere Villa-Forte (2019). Isto é, ao considerarmos a estratégia predominante na produção de Tavares, localizamos a abstração do contexto original da obra — seja pelo viés sócio-histórico ou pelo abandono da coerência interna —, já que costumam ser selecionados excertos isolados e figuras avulsas referentes a escritores e críticos. A principal diferença entre a estratégia tavariana e a abordagem descrita por Villa-Forte é o uso, por Tavares, da abstração do contexto aliada às figuras que ancoram a revisitação da tradição como forma de moldar esse material-base para a construção de uma nova obra, de certa forma, inovadora. Desse modo, alcançamos a noção de *deformação criativa*, que se utiliza não só da remixagem da produção literária prévia, como também da apropriação e da deformação do próprio discurso crítico e artístico como artifício para a criação literária. O uso da intertextualidade, prática da qual se origina essa ferramenta criativa, é um fenômeno crescente no final do século XX, conforme desenvolve Leyla Perrone-Moisés, em *Mutações da literatura no século XXI* (2016):

Embora a intertextualidade seja um fenômeno verificável em qualquer época, ela se torna mais intensamente praticada no final do século XX. [...] A intertextualidade praticada na literatura contemporânea pode assumir um tom melancólico [...], ou um tom

irônico, lúdico, característico do estilo pós-moderno. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 116).

Tavares, ao produzir no século XXI, o faz sob o efeito dessa geração anterior: usa ainda mais dessa intertextualidade e faz, com ela, uma aplicação irônica através do senhor Eliot. Nesse sentido, a obra tavariana se insere no movimento de amplificar a incorporação da intertextualidade na literatura contemporânea, por meio da apropriação deformativa, e abre o caminho para escritores que levaram essa abordagem a um passo além: é o caso de Pedro Eiras, que, na obra *Ensaio sobre os Mestres* (2019), compõe uma obra inteira só de citações, chegando efetivamente à proposta de “Escrever sem escrever”, estudada por Leonardo Villa-Forte.

Contudo, essa característica do uso da intertextualidade, tanto em Eiras quanto em Tavares, não se coloca exclusivamente como uma inovação contemporânea, pois “do ângulo da história literária, a referência a autores e obras do passado é uma constante da literatura em todos os tempos” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 114). Apesar disso, é possível reconhecer que “boa parte da ficção e da poesia atuais está encharcada de referências à ficção e à poesia anteriores, na forma de citação, alusão, pastiche ou paródia” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 117). No caso de Tavares, isso acontece por meio da estratégia de mobilizar autores que possuem, além de uma obra literária, uma produção de referência também no âmbito crítico ou da tradução, como mencionado no Capítulo 2. Além disso, por meio das análises, localiza-se o uso, ainda que por vezes pontual, também das propostas teóricas ou mesmo de alguns traços biográficos do autor citado, como é o caso do engajamento político de Karl Kraus, uma figura influente na cultura austríaca por suas observações e críticas contundentes à política da época e que é inspiração para a personagem criada em *O senhor Kraus e a Política* (TAVARES, 2005). Por extensão, principalmente no caso das conferências do senhor Eliot, Tavares parece utilizar-se de conceitos da crítica literária e do gênero *conferência*, típico desse contexto acadêmico, como apoios para esboçar uma reflexão irônica sobre como e o que tem sido produzido enquanto crítica à produção literária na contemporaneidade. Desse modo, vemos mais um nível da construção por camadas que é identificada no livro: Tavares escolhe escritores de sua biblioteca afetiva para deformá-los na coleção *O Bairro*; entre eles está T. S. Eliot. Essa escolha dá origem à obra *O senhor Eliot e às conferências*. Por sua vez, o protagonista senhor Eliot deforma versos de poetas de sua própria eleição, em uma espécie de *mise en abyme*, estratégia já citada nesta pesquisa.

Para caminhar, então, em direção a mais um nível de *deformação criativa*, retomamos o exemplo do senhor Kraus (TAVARES, 2005) e expandimos esse movimento na proposta de construção do bairro tavariano, em que outras figuras fictícias — deformadas a partir de

outros autores — convivem. Nesse espaço criativo há, como acabamos de afirmar, uma elaboração autoral na menção aos autores canônicos como personagens epônimos. Ela pode funcionar, nesse caso, como uma forma de recriar as suas figuras públicas, isto é, como uma deformação desses personagens canônicos ao associá-los justamente a um novo contexto. Este é um artifício criativo de Tavares, que nos parece utilizar as referências apenas como base, ou seja, como uma espécie de matéria-prima sujeita à desconstrução e à anulação do seu valor estabelecido pela tradição para a construção de novas significações. Vemos, assim, uma experiência paradoxal: o cânone é invocado, mas não sustentado na sua integralidade. Quando as respectivas características são apresentadas, elas costumam implicar potencializações que explicitam o viés cômico da deformação realizada.

Essa sensação ambígua, na leitura, parece corresponder ao fenômeno descrito por Agamben em “O que é o contemporâneo?”, texto no qual sugere a invocação da tradição, mas que pretende criar, a partir dela, novas formas de ler o mundo: “[...] o contemporâneo coloca em ação uma relação especial entre os tempos. Se, como vimos, é o contemporâneo que fraturou as vértebras de seu tempo [...], ele faz dessa fratura o lugar de um compromisso e de um encontro entre os tempos e as gerações” (AGAMBEN, 2009, p. 71).

Essa estratégia de assumir um lugar de compromisso e propiciar o encontro entre os tempos e as gerações, curiosamente, garante ainda mais adesão ao que entendemos como *mise en abyme* na obra tavariana, afinal, T. S. Eliot, epônimo da personagem que protagoniza as conferências, defendia uma prática muito similar no sentido da revisitação da tradição. Contudo, os encontros fomentados na obra, a partir dos versos citados, geram novas fraturas: as deformações dos versos, dos autores citados, dos gêneros envolvidos nesse processo. Por exemplo, ao selecionar versos para serem explicados, realizam-se recortes ou mesmo a anulação dos contextos originais, propõem-se correções ou análises desconectadas do valor metafórico da poesia e, com isso, somos levados a uma indefinição sobre seu efeito na literatura que, automaticamente, nos conduz para fora do âmbito literário. Nesse caso, ainda que se possam levantar hipóteses sobre a função dessas deformações na menção aos autores canônicos ser, por exemplo, homenagear os autores citados, o que se vê são desvios de suas propostas literárias e/ou teóricas — como parece ser o aspecto principal no caso do senhor Eliot — ou ainda uma simples bricolagem de referências literárias e históricas de modo inventivo. É exatamente nessa diversidade de possibilidades que se garante o valor criativo e a adesão ao contemporâneo, traços que entendemos serem representativos da proposta artística de Tavares e que o colocam como exemplo prático desse movimento de *deformação criativa* no contexto contemporâneo. Isso porque reconhecemos como central nesse autor, e especificamente nesta coleção e nesta obra, a

possibilidade de refletir sobre os eixos de leitura, escrita e crítica, relacionando-os à perspectiva contemporânea de: “voltar a um presente em que jamais estivemos” (AGAMBEN, 2009, p. 70), a uma necessidade de ver para além do texto.

Nessa prática, a construção autoral tavariana apropria-se do que é elaborado por terceiros — os versos — como material base para um exercício deformativo, ou seja, como artifício da prática literária ou da abordagem crítica para criar a presença nesse contexto em que jamais estivemos. No entanto, Tavares não visa, na obra, a uma mera apreensão isolada de seu conteúdo — nem dos poemas, nem das propostas críticas —, e sim à ideia de como essas referências podem ser costuradas, moldadas e articuladas de modo a criar suas próprias leituras. Isto é, o que realmente se destaca é como Tavares faz uma literatura crítica, engajada e presente na contemporaneidade quando se dispõe a produzir reflexões e produções artísticas com base em obras que o antecederam.

Um fenômeno curioso é o efeito de leitura provocado por essa estratégia: o apagamento ou a transformação criativa das características dos autores e das obras a serem mencionadas em suas produções provocam uma irônica sensação de estranhamento no leitor que conhece a fonte rasurada. Nesse caso, quanto mais experiente em relação aos autores escolhidos como peças do quebra-cabeça, maior a possibilidade de uma leitura crítica acentuada pelo humor. No extremo oposto, leitores que desconheçam parte das referências não deixam de compreender o enredo em função das deformações criativas feitas e percebem alguma dose dessa mesma ironia, já que independem dessas referências prévias por serem desenvolvidas por meio de artifícios linguísticos, isto é, com base na manipulação do sentido por meio do texto isolado e recortado pelo conferencista.

3.2 DEFORMAÇÕES: UM LABORATÓRIO CRIATIVO A PARTIR DAS REFERÊNCIAS NA OBRA DE GONÇALO M. TAVARES

Como visto, a produção de Gonçalo M. Tavares se utiliza, em mais de uma obra, de uma estratégia quase laboratorial na construção do texto. Essa percepção se dá a partir de uma relação empírica com a palavra, um trabalho que se baseia em experiências e manejos liricamente criativos, que contribuem para a proposta criativa do autor. Essa prática não está presente apenas em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), que é a obra em foco nesta pesquisa. Por esta razão, a fim de compreendermos essa dinâmica com mais profundidade e exemplificarmos o funcionamento desse laboratório, selecionamos alguns excertos, em obras distintas, antes de nos debruçarmos especificamente no funcionamento dessa prática no título

que assumimos como central. No primeiro, do livro *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018a), Gonçalo M. Tavares propõe a seguinte definição para o termo “frase”:

Podemos pensar numa inundação que começa na primeira letra da frase e que não termina na última letra da frase (pois alguma da água e da força passará para a frase seguinte). Uma frase não pode ser como um copo que contém água dócil para ser bebida; uma frase é um copo que tenta conter uma inundação. E não consegue.

Cada frase é uma oportunidade para iniciar um mundo. A Literatura-Bloom aproveita essa oportunidade. (TAVARES, 2018a, p. 37).

Nesse caso, o autor se refere ao prolongamento da ideia de uma frase para a outra de modo metafórico, utilizando a ideia de inundação¹⁷. Uma associação possível, no âmbito da poesia, seria associar essa *inundação* ao “*enjambement*”, que se refere à técnica de continuar a frase ou a ideia de um verso na linha seguinte, eliminando a pausa do corte do primeiro verso. É uma continuidade sintático-semântica que resulta em um efeito poético de fluidez e ininterupção do raciocínio que se pretende desenvolver. Tavares se utiliza, então, de uma outra imagem: a frase como um copo que tenta conter uma inundação, e não consegue. Nessa impossibilidade, o autor reforça a oportunidade, da qual se utiliza a Literatura-Bloom, para iniciar um mundo. Assim, por meio dessa iniciação proposta por Tavares, entendemos que esteja sendo posto também o modo de organização criativa e laboratorial que reconhecemos em *O senhor Eliot e as conferências* (2012a): partir de uma frase plena de sentido para iniciar um mundo; no caso do senhor Eliot, partir da escolha curatorial de um verso poético de outro autor para realizar elucubrações criativas. Esse é mais um dos indícios de como essa obra pode ser representativa de todo o projeto literário tavariano.

Um movimento similar, de curadoria e elucubrações criativas, acontece em dois livros com estruturas semelhantes, apesar de serem alocados em conjuntos diferentes na estrutura dos *Cadernos* de Gonçalo M. Tavares: *Biblioteca* (2009) e *Dicionário de Artistas* (2021)¹⁸. Ambos se organizam a partir de nomes de autores ou artistas e, com o disparo de uma palavra ou uma ideia, usa-se da inspiração nesses pensadores consagrados para construir textos autônomos. Para exemplificar esse mecanismo, destacamos de *Biblioteca* o excerto que se desenvolve a partir da figura do político romano Catão:

Catão
Nenhum argumento é tão acústico como um verso.

¹⁷É válido destacar a presença do mesmo termo “inundação” também no verso de Joseph Brodsky escolhido pelo senhor Eliot para análise na 6ª Conferência.

¹⁸Enquanto *Dicionário de Artistas* (2021) está inserido no grupo “*Enciclopédia*”, *Biblioteca* (2009) está inserido no conjunto “*Arquivos*”.

Nenhum argumento é tão visual como um verso.
 Nenhum argumento tem tanta linguagem como um verso.
 Nenhum argumento tem tanto raciocínio como um verso.

Um verso pode ser 103 raciocínios, enquanto um argumento com dois raciocínios já embaralha a cabeça dos meninos.

Se o advogado não é poeta, a culpa é da lei. (TAVARES, 2009, p. 25).

Além dessa abordagem se relacionar ao conteúdo da obra que nos é central, por referenciar o poder de *um verso*, ela também não difere da estratégia de ter uma palavra, nome ou conceito como ponto de partida para uma ampliação interpretativa, assemelhando-se mais uma vez ao que ocorre com os versos selecionados em *O senhor Eliot e as conferências*, que são tomados como disparadores para os comentários criativos do crítico (TAVARES, 2012a). Essa ideia de criar com a linguagem aparece também em outro livro do autor: *Breves notas sobre a ciência* (TAVARES, 2010a). Nele, fica evidente o exercício de associar a narração poética e a elaboração teórica, considerando a elaboração conceitual da linguagem como ponto de partida, ou seja, a palavra como elemento central desse laboratório discursivo.

Invenções e verdade

Não há conceitos incorrectos.

Cada conceito é uma invenção da linguagem, uma tentativa de aproximação da linguagem às coisas.

Não há invenções incorrectas.

Não há invenções falsas como não há conceitos falsos.

Verdadeiro e falso não são categorias aplicáveis aos conceitos. Útil e inútil sim. Aceite por muitos e aceite por poucos, sim.

Todas as invenções são verdadeiras [não te esqueças]. (TAVARES, 2010a, p. 97).

Esse excerto, ao negar a noção de conceitos incorretos ou invenções incorretas, estimula a compreensão inerente ao projeto taviariano sobre a necessidade de exercitar a linguagem como base para as invenções, inclusive no campo das ciências. Além dessa reflexão sobre os conceitos como invenções da linguagem, há também, em outra obra, uma descrição de um outro mecanismo que igualmente se utiliza da linguagem para criar. No excerto de *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b), o autor define a seleção de fragmentos de linguagem como ponto de partida para as invenções e chama a atenção por certa similaridade com o ato de recortar os versos:

O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos — pois tal é a sua natureza. [...] O fragmento acelera a linguagem, [...] aproxima o pensamento de uma certa urgência que existe, por exemplo, no verso. (TAVARES, 2013b, p. 41).

Ainda que estejamos falando de um excerto dessa obra, vale ressaltar que o mecanismo de uso dos fragmentos como máquina de produção de inícios é a ferramenta principal da composição do *Atlas do corpo e da imaginação* como um todo (TAVARES, 2013b). Ou seja, essa estratégia, como podemos observar, não é isolada: entendemos, a partir disso, que a mesma máquina de produzir inícios é também executada em *O senhor Eliot e as Conferências* na escolha dos versos assumidos como disparadores, isto é, escolhidos como os fragmentos por onde se iniciam as comunicações, compostas por comentários que ignoram o contexto dos seus poemas de origem e propõem outras formulações ou possíveis correções (TAVARES, 2012a). Nesse processo, a personagem que conduz as “explicações sobre os versos”, para retomar uma expressão do próprio senhor Eliot, se utiliza de um esvaziamento do sentido poético dos versos que, intrinsecamente, ignora o valor do não literal presente nesses excertos. Assim, *O senhor Eliot e as conferências* se afirma como um livro-experimento que possibilita a criação estética de forma concomitante à escrita da obra e que condensa distintas perspectivas da trajetória autoral de Gonçalo M. Tavares por meio do trabalho constante com a linguagem.

3.2.1 O laboratório criativo em *O senhor Eliot e as conferências*

É assim que, em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), a partir da possibilidade de (des-)orientar leituras, reconhecemos, por meio do autor Tavares, a atuação do poder criativo que seleciona e direciona as interações tendo como base um grande *arquivo*. Nesse caso, é possível destacar que o valor apropriativo da criação artística se acentua na escolha de T. S. Eliot como inspirador da personagem, já que, como mencionamos anteriormente, concepção de escrita autoral do poeta inglês se alimenta das bases preconizadas pelo ensaio “Tradição e talento individual”. Essa construção da personagem é, então, a primeira camada do movimento da apropriação em modelo *mise en abyme* aqui citado: a escolha, por Tavares, das concepções teóricas do autor T. S. Eliot que, em doses pequenas e deformadas, compõem a personagem senhor Eliot. Em um segundo nível de apropriação, considerando a experiência da criação artística por meio dessa estratégia que acumula camadas e que entendemos ocorrer na obra, tem-se uma personagem que faz seus recortes e propicia a rasura do contemporâneo, no sentido do diálogo crítico com a tradição, e que se dirige a uma comunidade interpretativa. Isto é, consegue reunir leitores e ouvintes epônimos a outros eruditos, situados, em sua grande maioria, no século XX, em princípio movidos pela curiosidade e pelo experimentalismo a que incitam as suas conferências sobre versos apropriados. Nesse sentido, a questão que persiste é se o papel do senhor Eliot seria o de um arquivista tradicional ou de um “anti-arquivista” por partir

dos excertos para sugerir determinadas correções desde uma interpretação, na maioria das vezes, literal e que ignora a percepção metafórica tópica da poesia, movimentos já mencionados e que, neste trabalho, nomeamos como *deformações criativas* pertencentes a este laboratório.

Esse papel canhestramente desempenhado pelo senhor Eliot tavariano de, oportunamente, direcionar leituras a partir de suas intervenções, também remete a um rasgo do contemporâneo trabalhado por Villa-Forte em sua pesquisa quando reflete sobre a miríade de:

Livros, músicas, filmes, exposições, vídeos, *sites*... cada vez mais precisamos de um catálogo, um guia, uma agenda dos eventos para poder, com alguma clareza e discernimento, mesmo que terceirizados, realizar escolhas por entre todas as opções que o mercado oferece. Cada vez mais precisamos de curadoria. [...] O excesso de informação gera uma situação tal que flutuamos entre nos apegar ferrenhamente aos nossos próprios critérios, buscar filtros de terceiros que julgamos confiáveis ou abdicar da responsabilidade pelas próprias opções. Em geral, sem orientações, sentimos como se estivéssemos no caos. (VILLA-FORTE, 2019, p. 49).

Isto é, esse excesso de informações que é marca da contemporaneidade está também subjacente ao contexto da produção tavariana; contudo, é apresentado ali de forma organizada e com base em uma seleção a partir de um modo de ler o conjunto, o que aparece em toda a coleção “*O Bairro*”. Nesse conjunto, para além do próprio autor, a personagem senhor Eliot assume esse papel de curador do qual fala Villa-Forte e o faz de forma exemplar. É do seu modo de ler, a partir da curadoria feita, que advém a principal carga humorística da obra. Há uma contradição também em *mise en abyme*: ainda que a curadoria seja genial, a seleção feita isola os excertos, suprime os contextos, modifica o conteúdo e propõe correções ou alterações que impactam no sentido dos versos.

Se o papel de um curador implica, para a seleção, a pesquisa de obras e de seus criadores, o que se esperaria dessa figura que faz esse trabalho, na obra tavariana, seria um viés interpretativo que leve em consideração o rigor da leitura crítica. Entretanto, o senhor Eliot como curador coloca em causa a sua autoridade quando passa às explicações e passamos, então, a questionar o seu papel quanto ao sentido tradicional dessa figura. Isso porque, ao deformar as referências utilizadas, sua curadoria artística alcança uma nova possibilidade de criação literária a partir das apropriações. Portanto, entendemos que não se trata de mero curador, e sim de um curador-apropriador. Esse é, afinal, um exemplo da atuação de um artista-curador contemporâneo, que se baseia na apropriação — na utilização de obras de terceiros — como ferramenta criativa para as suas próprias composições. Ele é algo entre um *disc jockey* (DJ) e um *master of ceremony* (MC), para remetermos a outro suporte artístico, figuras as quais, respectivamente,

compõe a sua própria proposta artística a partir de trilhas musicais alheias e se responsabiliza por receber o público, rimar, improvisar e fazer a curadoria.

Assim, no caso do protagonista de *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), a desconfiança em relação ao seu papel curatorial é imediata em função dos recortes, das explícitas deformações dos versos e das interpretações feitas a partir delas. No entanto, é necessário ir além: a fim de compreendermos qual é a atuação desse *DJ* ou *MC literário* nas conferências, assumiremos o papel de desconfiar, questionar e refletir a respeito dessas escolhas por meio do desafio de categorizar, nomear e brevemente descrever as deformações realizadas pelo protagonista na realização das conferências. As ações do senhor Eliot para com os versos caracterizam diferentes possibilidades nas deformações. Elas podem se deter nos gêneros textuais e literários, nos recortes dos versos, nas análises e nas reformulações por meio de correções propostas pelo conferencista.

3.2.1.1 O gênero deformado: entre o textual e o literário

Se retomamos a análise de Leyla Perrone-Moisés a respeito do uso dos gêneros,

[...] observamos algumas tendências atuais da literatura de ficção. A primeira e mais evidente dessas tendências é a abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos. Outras características podem ser notadas, não por sua novidade, mas por sua intensificação. A intertextualidade, por exemplo. Citações, pastiches, paródias e outras formas de metaliteratura sempre foram praticadas pelos escritores, pois a literatura sempre nasceu da literatura anterior e dela se alimentou. O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Se o objetivo dos modernistas foi a ruptura com a literatura do passado, a prática de muitos escritores atuais tende a ser uma releitura ou uma reescrita do passado da literatura. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 260).

Ainda que *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) não se nutra exclusivamente de obras anteriores, já que há grande margem para trechos autorais, trata-se de um livro que ficcionaliza a própria literatura e usa da tradição nesse processo de releitura. Neste caso, para além dessa intensificação da intertextualidade, é possível refletirmos também sobre a adoção de gêneros híbridos preconizada por Perrone-Moisés. No caso de *O senhor Eliot e as conferências*, um ponto de partida consiste na compreensão do conceito de conferência e, para isso, utilizaremos, inicialmente, a definição do pesquisador Sérgio Roberto da Costa na obra *Dicionário de gêneros textuais* (2014). Segundo o autor,

CONFERÊNCIA: geralmente se refere a uma preleção em público ou exposição oral perante um auditório de um tema da especialidade do orador, como, por exemplo, um assunto literário ou científico. Por extensão pode-se referir ao texto expositivo da conferência ou palestra proferida. (COSTA, 2014, p. 85).

Nesse caso, as conferências do senhor Eliot estariam bastante alinhadas ao que se espera do gênero, principalmente se considerarmos que Costa (2014) não trabalha com uma diferenciação entre o que seria uma conferência e uma palestra. Para aprofundar essa percepção sobre o gênero trabalhado e nos determos especificamente no contexto acadêmico, entendemos ser válido expandirmos a leitura a partir da definição da pesquisadora Roxane Rojo, no artigo “As relações oral/escrita nos gêneros orais formais e públicos: O caso da conferência acadêmica”¹⁹. Segundo ela,

A conferência acadêmica é um gênero oral formal e público que apresenta complexas relações entre textos orais e escritos em sua elaboração e apresentação. Embora haja, em certos domínios de estudo e pesquisa, muitos conferencistas que redijam um texto que será lido em público, em nossa área, é mais comum o procedimento de se elaborar inicialmente um resumo e depois um arquivo num editor de apresentações (um “*power point*”, como se diz comumente), com *slides* contendo esquemas; enumerações; definições ou citações; quadros, tabelas e gráficos; ilustrações e imagens, animados ou não. Sobre esses dois escritos e em relação com eles, articula-se a fala do conferencista, que, depois, pode vir a ser transcrita (ou transcodificada) e, por vezes, editada ou retextualizada para a elaboração de um artigo acadêmico para publicação. (ROJO; SCHNEUWLY, 2006, p. 470).

Nesse caso, Rojo se debruça sobre os processos de mútua constitutividade escrita/oral no gênero, refletindo sobre os esquemas textuais ou visuais que podem acompanhar a apresentação oral em uma conferência, o que não se concretiza na apresentação do senhor Eliot. Nesse mesmo artigo, a pesquisadora observa a existência de “parênteses” que consistem em rituais que integram esse gênero, por exemplo, a abertura da conferência — com a apresentação do convidado e de seu tema, das regras relativas a tempo e interação e de agradecimentos mútuos pelo convite e pela aceitação do convite, marca também observada nas conferências da obra que nos é central (ROJO; SCHNEUWLY, 2006).

A partir dessas definições, compreendemos que o fato de Tavares nomear como “Conferências” os fragmentos de análise dos versos pelo senhor Eliot não gera um rompimento se considerarmos as características desse gênero. Apesar disso, é possível nos questionarmos, a partir da natureza dessa forma de comunicação acadêmica, sobre as possíveis hibridizações no

¹⁹Nesta obra, Roxane Rojo analisa uma conferência de Bernard Schneuwly. Por opção dos editores da revista *Linguagem em Discurso*, este é creditado como coautor. Portanto, quando nos referimos à análise, circunscrevemos a referência à acadêmica Roxane Rojo.

caso desta obra. Isso porque não é raro que a questão discursiva e, mais precisamente, a deformação dos gêneros textuais também esteja presente em outros livros da produção literária tavaiana e nas respectivas pesquisas sobre as obras do autor. Exemplo disso são as obras do autor cujos títulos remetem a gêneros igualmente deformados na aplicação, como é o caso do recente *Dicionário de artistas* (2021), que traz verbetes que se originam em detalhes, pormenores da produção de determinados artistas e dão origem a excertos bastante livres e independentes; ou, para permanecer no próprio *Bairro*, as entrevistas do Senhor Breton, sempre sem respostas efetivas, se consideramos apenas esses dois casos. Por isso, antes de adentrar a análise da obra do nosso *corpus* em específico, é válido considerar a essência dessa estratégia de forma transversal na produção literária de Tavares:

Os livros de Gonçalo M. Tavares vivem numa zona híbrida feita de múltiplas estratégias discursivas. A pulverização de gêneros e subgêneros — poesia, epopeia, romance, teatro, conto, ensaio, tabelas literárias, fragmento, aforismo — a contaminação de formas e o caráter fragmentário dos textos, a par da resistência do autor relativamente a uma categorização genológica dos seus livros, contribuem para a desestabilização de conceitos e teorias apriorísticas, deixando ao investigador um amplo campo de análise. (SANTOS, 2016, p. 18).

No caso do livro escolhido aqui como *corpus*, o gênero conferência parece-nos também estar ligeiramente deformado: o rigor acadêmico e o decoro praticado na análise literária colocam-se em perigo no discurso do senhor Eliot. Essa percepção suscita a necessidade de refletirmos sobre o quanto desse modo de comunicação está mantido em sua essência.

Se considerarmos as *Norton Lectures*, já citadas neste trabalho, ou as famosas conferências proferidas Barthes, por exemplo, elas ocorriam em aberturas de eventos ou consistiam em palestras pontuais, pautadas em uma reflexão mais abrangente feita pelo comunicador, que geralmente chamava bastante atenção e previa um grande público. Normalmente baseadas em referências teóricas que sustentem as afirmações ali contidas ou em análises próprias, as conferências costumam trazer uma grande densidade de conteúdo, embora, pelo viés oral da exposição, a extensão da fala impossibilite demasiados aprofundamentos ou uma grande variedade de exemplos.

No caso do senhor Eliot, não é possível notar rigor teórico; pelo contrário, o que se vê são afirmações pouco fundamentadas. Há linhas argumentativas e até mesmo lógicas que conduzem a afirmações improdutivas ou dispensáveis: “Em primeiro lugar, se quem fala afirma que nada tem a ver com explosões, isto significa que houve mais do que uma explosão. Um plural é claro: não foi uma única, foram várias” (TAVARES, 2012a, p. 35). Tais observações se pautam em afirmações rasas, que pouco esclarecem ou acrescentam à análise literária que o

conferencista parece, inicialmente, se propor a realizar. O que se constitui como caracterização dessa personagem é que, mais do que ser um leitor dos poetas — e dos versos — a que se propõe explicar, o senhor Eliot é um comunicador, um conferencista que se usa de uma elucubração que não parte do texto como ponto central da crítica, e sim do que se cria a partir dele.

Ademais, o advento da conferência implica a realização desse tipo de comunicação em grandes auditórios. Embora não fique claro se havia mais pessoas no recinto, os espectadores nomeados pelo organizador das conferências, senhor Manganelli, são poucos e sempre há um movimento de desculpar-se pelo reduzido público: “Hoje não está muita gente — disse ao senhor Eliot o senhor Manganelli, desculpando-se” (TAVARES, 2012a, p. 15). Pelo reduzido público, a conferência do senhor Eliot remete ao caráter de uma aula tradicional e deforma, com esse formato, também o gênero proposto como norteador da obra, as conferências. Por isso, mesmo se assumirmos que todos que estão ali possuem algum tipo de interesse ou curiosidade pelo conteúdo que será apresentado ou pelo autor que fará a apresentação, ainda prevalecerá certa distância entre quem profere o discurso e quem o ouve. O conferencista, eventualmente, se dirige ao público com um “Muito obrigado a todos pela atenção” (TAVARES, 2012a, p. 38), mas essa interlocução não chega a marcar uma abertura de diálogo e não há indícios de que haja interações após o encerramento da fala do conferencista, nem mesmo que os ouvintes estejam efetivamente interessados ou acompanhando o conteúdo da fala.

Ao utilizar como parte dos títulos a expressão “Explicação de um verso de...” tem-se a manutenção da proposta de um método explicativo. Nesse sentido, senhor Eliot faz conferências que, até mesmo por essa nomenclatura que remete ao ato de “explicar”, se aproximam mais de aulas expositivas sem muita preocupação com a apresentação de teses a serem defendidas ou com uma interlocução efetiva com um público, antecipando os assuntos que seriam ali abordados. Esses são aspectos que já supõem críticas a respeito do quanto a literatura ou as produções críticas sobre literatura efetivamente alcançam ou dialogam com o seu público e, mais do que isso, o quanto estão, de fato, preocupadas com esse movimento.

Afinal, se o senhor Eliot efetivamente buscava explicar algo sobre os versos, essa iniciativa fracassa junto às análises que profere, pois elas são vazias e risíveis por ignorar aspectos metafóricos natos da poesia. Apesar disso, é como se o senhor Eliot personificasse uma espécie de elogio à imaginação, internalizando e exemplificando o fenômeno da apropriação pela sua simples existência enquanto personagem. Assim, alcança-se, como consequência, a potencialização da criação a partir do texto literário e compreende-se que as citações são os disparadores das reflexões originadas nesse processo. Nesse caso, há mais uma deformação em curso: a conferência que, em sua essência, se concentraria na análise literária dos versos, passa a ser, ela

também, espaço criativo e de exercício da linguagem, característica nativa de outras práticas, como da própria criação poética.

Nessa mesma linha, o segundo ponto passível de reflexão se pauta na percepção de que as conferências se parecem mais um fluxo de consciência de análises improvisadas do que embasadas por reflexões prévias por parte do crítico, como seria esperado, de fato, em uma apresentação desse porte. Isso fica mais notável por não haver uma estrutura organizada que apresente: as proposições a serem ali desenvolvidas e expostas por meio da fala do conferencista; os desenvolvimentos com comprovações evidentes do que estaria sendo proposto; e um encerramento que sintetize as ideias principais. Pelo contrário, a estrutura da conferência, em suas ocorrências na obra, costuma ser conduzida de forma a intercalar trechos de efetiva explicação, partindo de premissas questionáveis; outros de elucubração — com apagamento do contexto e munidos de exemplos aleatórios desconectados da interpretação metafórica, focados em uma leitura literal —; e alguns devaneios com mudanças de foco que emergem para pontos de contato com a realidade fora da obra.

Por fim, ao refletirmos sobre os interlocutores, se por um lado não temos ninguém no auditório demonstrando estar efetivamente interessado ou concentrado no conteúdo das conferências, por outro lado, o fato é que os senhores retornam para as conferências seguintes, ainda que não estejam ali absolutamente certos de que seu conteúdo lhes agregue algo. Acreditamos que o exemplo mais marcante dessa audiência pouco atenta é o do “senhor Swedenborg [...] há muito sentado, de olhos fixos, atentíssimo. Estava já se concentrando mentalmente nas suas próprias investigações geométricas” (TAVARES, 2012a, p. 13). Apesar disso, a audiência retorna em cada uma das conferências — com raras exceções —, deixando pistas de um certo respeito ou de uma importância concedida a esse espaço coletivo e de contato com a tradição, ali personificada pelo senhor Eliot ou mobilizada pela menção aos versos de outros poetas, feita pelo conferencista em suas explicações. Nesse caso, ainda que possamos assumir que o público ali permaneça apenas por ter uma postura tão alheia às práticas do texto que ignora a inadequação das explicações, na verdade, entendemos que o senhor Eliot estaria imbuído de um talento criativo que, para a audiência, superaria todas as suas imposturas críticas.

3.2.1.2 *O recorte do verso*

A partir das análises de Antoine Compagnon em *O trabalho da citação* (1996), é possível reconhecer mais uma possibilidade interpretativa em relação às deformações criativas do senhor Eliot. Na obra, Compagnon propõe quatro etapas que poderiam compor o processo de leitura.

Apesar de nem todas precisarem acontecer sempre, a cada nova etapa, segundo o crítico, ficaria evidente um maior envolvimento com o texto, a saber: a *solicitação*, a *acomodação*, o *grifo* e a *ablação*. Para o autor, esses movimentos de contato com a obra “partem do objeto total que é pra mim o texto que me encanta na *solicitação*, passam pela *acomodação* num lugar reconhecido de satisfação, pelo *grifo* que aprisiona esse lugar, e alcançam o objeto parcial que destaco do texto na *ablação*” (COMPAGNON, 1996, p. 27, grifos nossos). Com esse conjunto de movimentos notados no contato com a leitura, conforme proposto por Compagnon, o que identificamos é um movimento similar àquele que vemos ocorrer com o conferencista tauriano. Ao defender que

Ler com um lápis na mão, recopiar na caderneta de anotações, isso é muito bom. Mas recortar e sobretudo jogar fora os restos, lançá-los ao lixo, que inconveniência! Ora, no fundo, substancialmente é a mesma coisa. O essencial da leitura é o que eu recorto, o que eu ex-cito; sua verdade é o que me compraz, o que me solicita. (COMPAGNON, 1996, p. 32).

É como se tivéssemos frente a frente a um irônico espelho entre Compagnon e Eliot. Afinal, o senhor Eliot deliberadamente recorta apenas um dos versos do poema original e descarta o restante. Para o conferencista, o essencial da sua leitura que prepara a conferência é o que o solicita na obra, o que ele recorta para compor a sua exposição oral. A escolha do verso por essa personagem, na maior parte dos casos, parece ser arbitrária e respeitar exclusivamente a escolha do que se pretendia desenvolver ou explicar a partir daquele excerto. É por isso que entendemos um diálogo, mesmo que de forma excessiva e deslocada do contexto de fala (uma “explicação”), entre o que executa o senhor Eliot e o que Compagnon defende ao refletir sobre os gestos de recorte e colagem como práticas complexas que mimetizam, no papel, a relação de contiguidade entre a leitura e a escrita. Ainda sobre esse movimento, o crítico afirma que:

Recorte e colagem são as experiências fundamentais com o papel, das quais a leitura e a escrita não são senão formas derivadas, transitórias, efêmeras. [...] A leitura e a escrita são substitutos desse jogo. [...] Gosto do segundo tempo da escrita, quando recorto, junto e recomponho. (COMPAGNON, 1996, p. 11).

Nesse excerto, Compagnon propõe, então, reflexões profícuas a respeito de como o tempo da escrita é afetado por movimentos anteriores, integrantes do processo de leitura. É o caso, especificamente, do que o crítico define como processo de *ablação*, uma das etapas de leitura mais importantes que envolvem o ato de citar. No capítulo dedicado a esse movimento, Compagnon afirma:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. [...] O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido; membro amputado; [...] minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto. (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Como parte integrante da relação entre ler e escrever, ao transpormos essa etapa da leitura para as práticas identificáveis nas ações da personagem senhor Eliot, localizamos que o verso amputado não é mais um mero fragmento do poema de onde é extraído. Esse trecho escolhido que desagrega o texto prepara uma etapa seguinte: a sua inclusão na conferência, com as elucubrações oriundas do conferencista. O trecho escolhido, nesse caso, já se torna integrante do movimento da escrita: é o ponto de partida do que virá a ser uma próxima etapa. Esse movimento é o que garante à obra *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) um caráter lúdico que dá fluidez à leitura e torna possível aceitar suas elucubrações, ainda que não se conheça o poeta ou o poema dos quais o verso foi recortado. O efeito é, então, muito próximo do que é, para Compagnon, o movimento de assumir como *enxerto* a citação realizada no texto escrito a partir dela. Isso fica evidente quando afirma que:

A citação é uma cirurgia estética em que eu sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto. A armação deve desaparecer sob o produto final, e a própria cicatriz (as aspas) será um adorno a mais. (COMPAGNON, 1996, p. 37-38).

É, então, nesse propósito de fazer a armação desaparecer que nos fica evidente o fôlego e o corpo adquiridos pelo produto final no fenômeno da apropriação que integra tal verso à conferência, no movimento de criatividade que é valorizado ali:

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los, isto é, de lê-los: não é sempre assim? Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário. Efetivamente, as ligações são mais difíceis no caso das citações, pois é necessário não alterar nada e inseri-las assim como elas são. (COMPAGNON, 1996, p.38-39).

De alguma maneira, reconhecer a escrita como uma mescla de colagem, glosa, citação e comentário é o que faz também o conferencista fictício ao partir dos versos citados, em um movimento de colagem, para glosar e tecer seus comentários nas conferências. Em um outro nível, remete também à postura do escritor T. S. Eliot, epônimo da personagem, pois é possível compreender

as semelhanças quando destacamos alguns comentários do crítico inglês desempenhando papel semelhante ao que parece ser assumido pelo senhor Eliot, em experiências docentes:

Tive alguma experiência como conferencista em cursos de extensão, e só descobri dois meios de fazer com que todos os alunos gostassem de qualquer coisa com o gosto certo: expor-lhes uma seleção a mais simples possível de fatos sobre uma obra — suas condições, sua composição, sua gênese — ou, então, lançar sobre eles essa obra de tal modo que lhes impedisse qualquer preconceito contra a mesma. (ELIOT, 1989a, p.60-61).

A partir desse excerto, é possível refletir a respeito das diferenças entre a postura de T. S. Eliot, enquanto conferencista em cursos de extensão, e da personagem senhor Eliot: o que a personagem faz é exatamente o contrário do que T. S. Eliot buscava em sua prática. Enquanto o senhor Eliot oculta dados mínimos que envolvem a obra e avilta os poetas citados, T. S. Eliot buscava impedir qualquer preconceito contra a obra ao apresentá-la. Ou seja, ainda que ambos pareçam selecionar o conjunto mais simples possível como ponto de partida para os seus *enxertos* em produções orais, sejam elas conferências ou aulas, o efeito obtido é absolutamente oposto em função do conteúdo mobilizado.

Nos recortes feitos pelo senhor Eliot para as explicações das conferências tavianas, destaca-se a escolha de versos sem *enjambement*, ou seja, a preferência por aqueles que componham sintagmas completos. Com isso, os versos selecionados tornam-se mais suscetíveis às deformações criativas, por trazerem certa facilidade de ablação na desconstrução do seu contexto original e por fomentarem a derivação para novos vieses interpretativos nas análises que são desenvolvidas.

Dessa forma, é mimetizado, pelo conferencista, o trabalho da escrita que, para Compagnon, envolve refletir sobre o papel das citações, já que elas têm

[...] o privilégio, entre todas as palavras do léxico, de designar ao mesmo tempo duas operações — uma, de extirpação, outra, de enxerto — e ainda o objeto dessas duas operações — o objeto extirpado e o objeto enxertado — como se ele permanecesse o mesmo em diferentes estados. (COMPAGNON, 1996, p. 33).

Nesse sentido, o verso citado pelo conferencista, frase isolada do poema, é aplicado como uma espécie de unidade mínima de significação a ser analisada exclusivamente quanto ao seu papel de objeto enxertado em um novo gênero, desconsiderando as características enquanto objeto extirpado; isto é, o verso é analisado como se não permanecesse o mesmo em um desses estados. Estaria nessa etapa, então, a deformação oriunda do recorte feito no poema.

A fim de que possamos exemplificar como esse procedimento se dá, destacamos a escolha de verso feita para a primeira conferência. A proposta consiste na explicação de um verso

de Cecília Meireles recortado do poema “Campo”, publicado em *Mar Absoluto e Outros Poemas* (2015):

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu,
o aroma dos verdes campos ir sendo orvalhado na alta lua.

Os bois deitados olham a frente e o longe, atentamente,
Aprendendo alma futura nas harmonias distribuídas...

O mesmo sol das terras antigas lavra nas pedras estrelas claras.
Nem as nuvens se movem. Nem os rios se queixam.

Estão deitados, mirando-se, dos seus opostos lugares,
e amando-se em silêncio, como esposos separados.

Neste descanso imenso, quem te dirá que viveste em tumulto,
e houve um suspiro com teu lábio, ou vaga lágrima em teus dedos?

Morreram as ruas desertas e os seus ávidos habitantes
ficaram soterrados pelas paixões que os consumiam.

A brisa que passa vem pura, isenta, sem lembrança.
Tece carícia e música nos finos fios do arrozal.

Em tua mão quieta, pousarão borboletas silenciosas.
Em teu cabelo flutuarão coroas trêmulas de sombra e sol.

Tão longe, tão mortos, jazem os desesperos humanos!
E os corações perversos não merecem o convívio sereno das plantas.

Mas teus pés andarão por aqui entre flores azuis,
e o seu perfume te envolverá como um largo céu.

O crepúsculo que cobre a memória, o rosto, as árvores,
Inclinará teu corpo, docemente, em sua alfombra.

Acima do lodo dos pântanos, verás desabrochar o vôo branco das garças.

E acima do teu sono, o vôo sem tempo das estrelas.
(MEIRELES, 2015, p. 33).

Nele, é possível observar a poeta atribuir valor à experiência e às vivências próximas à natureza, como o amanhecer e o orvalho da noite, representando uma relação tranquila e de simplicidade. Um caráter de observação a partir de um “eu” remete a um passado remoto do “sol das terras antigas” que permanece em meio à natureza e a um presente no “aroma dos verdes campos”, convidando o leitor a perceber a serenidade em meio a esse ambiente. Nesse processo de valorização do espaço campestre, transparecem também as inquietações perante a fugacidade do tempo e, consequentemente, da vida, ao refletir sobre o voo sem o tempo das estrelas.

Quando recortado pelo senhor Eliot, o verso “Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu” é isolado dessa inflexão original, e o foco passa a ser problematização de uma premissa

questionável: a de que “o dia não cresce” (TAVARES, 2012a, p. 15). Aqui, vemos o recorte de um verso com autonomia sintática, como mencionado anteriormente; contudo, a deformação que segue a partir da premissa assumida — *o dia não crescer* —, surge da desconsideração do amanhecer metaforizado no crescer do dia. Com isso, o recorte passa a construir novas significações, porque, se assumirmos o amanhecer como a renovação das esperanças e dos ciclos da vida, entendermos que ele não acontece seria como admitir a interpretação de que a condição em que estamos inseridos não se transforma, apenas se mantém.

Essa reflexão, permitida pelo recorte do verso, remete-nos novamente à obra *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*, em que se define:

Dicionário — Toda literatura-Bloom é feita contra os dicionários. É um combate entre a fixação e o empurrão (a des-fixação). Tudo que é fixo é inútil; tudo o *só é assim*, é inútil. O que interessa à literatura-Bloom é tudo o *que é assim*, mas poderá ainda *ser de outra maneira*. [...] Qualquer palavra poderá sempre significar uma outra coisa. Cada palavra tem milhares de hipóteses de existência. [...] A literatura-Bloom conhece bem o processo de calcular as médias, porém, o que tenta retirar de cada palavra são as suas hipóteses marginais, os seus valores extremos, raros. (TAVARES, 2018a, p. 27).

Assim, a partir dessa leitura, as deformações que se desdobram nas análises buscam, de acordo com a nossa percepção, a *des-fixação*, isto é, a *deformação criativa de tudo que é e ainda poderá ser de outra maneira*. Com base nessa leitura, sustenta-se a percepção de que *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) possa ser visto como uma representação caricata do *modus operandi* autoral de Tavares, norteador pela concepção de uma literatura-Bloom. Esta percepção considera que a deformação na análise crítica que se segue ao recorte do verso é originada na busca das hipóteses de potencialidades das palavras e da criação de novos significados que elas possam vir a ter, como observamos em:

Trata-se em primeiro lugar de pensar, poderemos pensar, de uma mentira. O dia não cresce. Porém as coisas não são assim tão simples.

Antes de mais nada, note-se neste verso que o crescer de um dia não é em direção a um lugar alto qualquer. O dia poderia crescer em relação ao topo de um edifício. Mas não. Cresce em direção ao céu.

Reparem ainda que o dia, no verso de Cecília Meireles, vem do chão; o chão visto assim como o outro lado do céu.

Uma dúvida se instala de imediato sobre este verso. De que chão se trata? (TAVARES, 2012a, p. 15).

A partir de então, a deformação na leitura do verso se concentra nas possibilidades da significação da palavra *chão* e exemplifica um outro tipo de deformação a ser aqui trabalhado, que se dá quando as análises feitas também deformam, de forma criativa, o enxerto realizado.

Esse mesmo movimento de selecionar um único verso, recortá-lo do seu contexto e, com isso, gerar uma deformação é o que acontece em seis das sete conferências do senhor Eliot. A exceção, na quarta conferência, consiste na adição de dois versos para compor um só no *enxerto* disparador da conferência. Essa seleção acontece a partir dos versos de Marin Sorescu no poema “A flauta”, originalmente publicado em *Razão e coração* (1995):

A flauta

Uma flauta solta gritos de repente
atrás de um passante
cujo corpo se enche de serragem,
como uma árvore quando sente
à margem da floresta
a moto-serra.

Mas não voltarei o rosto — se diz
o homem —
talvez seja para outra pessoa.
Em todo o caso, tenho ainda um descanso
de alguns passos.

A flauta se ouve estridente
atrás de todos os passantes
que se fazem azulados, amarelos, verdes,
vermelhos
e seguem adiante impassíveis
sem voltar o rosto.
Talvez seja para outra pessoa —
pensa cada um —
que fiz eu mais que uma guerra?
Amanhã tenho casamento,
depois de amanhã nasce a esposa,
depois de depois de amanhã enterro
os pais —
**tenho tanto compromisso na cabeça,
não pode ser para mim.**

Um menino comprou uma flauta
e saiu a brincar,
pelo bulevar,
flauteando infantilmente no ouvido dos homens.
(SORESCU, 1995, 81-82, grifos nossos).

Na 4ª Conferência do senhor Eliot, a proposição que abre a fala é “Explicação de um verso de Marin Sorescu — *Tenho tantas coisas na cabeça, não pode ser para mim*” (TAVARES, 2012a, p. 39). É necessário destacar que, na tradução que localizamos, a palavra “coisas”, indicada no título da conferência do senhor Eliot, foi traduzida como “compromisso”, o que, de certa forma, causaria uma deformação adicional oriunda da tradução²⁰. Contudo, como nosso

²⁰No original, em romeno, a palavra utilizada é “*treburî*”.

foco neste caso não está na tradução realizada, o que detém nossa atenção é a escolha de dois versos como base para análise. Depreende-se, assim, que o conferencista está disposto a compor um pensamento, isto é, a realizar o seu *enxerto* do modo que interesse às suas deformações criativas, de modo que o objeto principal da conferência deixe de ser o verso alheio e passe a se concentrar na elucubração do crítico.

3.2.1.3 *As análises deformam*

Outro alvo recorrente de deformação quando consideramos a condução das conferências pelo senhor Eliot são os versos em si. Isto é, não apenas eles são deslocados de seus contextos originais a partir de um recorte que, muitas vezes, esconde o sentido que o verso possuía no poema de onde foi retirado, como também existem padrões de deformação a partir das interpretações analíticas realizadas pelo conferencista. A modalidade que julgamos mais recorrente nesse mecanismo de *deformação criativa* nas análises do senhor Eliot se origina, principalmente, em uma leitura denotativa do verso; ou seja, as palavras do verso analisado passam a ser tomadas em sua literalidade para servir às deformações do processo interpretativo do conferencista e, conseqüentemente, gerar outras conotações possíveis.

Esse fenômeno se utiliza de um esvaziamento do sentido poético dos versos, desconsiderando as metáforas observadas em seus sentidos conotativos a partir do contexto do poema, mas cria um efeito de ironia notável por originar análises pouco factíveis. Esse efeito de ironia se dá por ignorar a metáfora como “processo global de figuração ou expressão do pensamento literário” (MOISÉS, 2013, p. 291). Especificamente no caso do conferencista tauriano, poderíamos assumir, então, que a metáfora é ignorada por este não reconhecer, nem mesmo genericamente, o processo de expressão de imagens do pensamento literário nos versos, por meio das figuras de linguagem ou de pensamento, e por propor leituras a partir de um significado reduzido das palavras. O efeito irônico desse movimento se dá porque ele nega o núcleo da própria literatura ao abordá-la desconsiderando seu campo conotativo, mas cria possibilidades de interpretações metafóricas a partir das análises que faz partindo do âmbito denotativo. Esse fenômeno alcança, então, a deformação interpretativa no ato de analisar: a caricatura dessa figura de crítico literário, aquele que assumiria um olhar crítico perante a obra, buscando abordar seus sentidos implícitos, mas subverte a interpretação do literário e, no limite, propõe novas leituras e interpretações aos excertos selecionados. A origem desse movimento, se considerarmos a perspectiva de Moisés, está não no completo abandono da metáfora, mas sim do que se assume como parte de sua composição. Segundo ele,

Metáfora, é o enlace entre duas entidades, a do mundo concreto e a do mundo imaginário; de onde incluir o termo propriamente metafórico e o termo virtual. Ambígua por natureza e definição é a um só tempo o que mostra e o que esconde: vendo-se o que mostra, acabamos divisando o que oculta, e vice-versa, ao contemplar o plano do que sugere, estamos vendo o plano material que exhibe. Opaca como realidade em si, descortinada na superfície da página, é transparente ao deixar ver a realidade do mundo nela incorporada ou por meio dela expressa. (MOISÉS, 2013, p. 301-302).

Com efeito, nas análises feitas durante as conferências, temos uma deformação da composição original da metáfora, pois essas análises não sugerem o que a metáfora oculta, concentrando-se no que há de explícito no enunciado. Contudo, com as deturpações analíticas, uma consequência passa a ser permitir a percepção de outros sentidos incorporados pelos comentários realizados pelo conferencista. Para que possamos exemplificar essas construções, selecionamos alguns exemplos que podem ajudar a visualizar as deformações no processo de análise literária. Um caso interessante se dá na 3ª Conferência, realizada a partir do verso “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, de Sylvia Plath. Para que possamos compreender as deformações, leiamos o poema na íntegra, retirado do livro *Ariel* (2021):

TULIPAS

Tulipas são excitáveis demais, é inverno aqui.
Vê como tudo está branco, tão silencioso, coberto de neve.
Aprendo a paz, deitada sozinha em silêncio
Enquanto a luz se espalha nessas paredes brancas, nesta cama, nestas mãos.
Não sou ninguém; não tenho nada a ver com as explosões.
Dei meu nome e minhas roupas às enfermeiras
Minha história ao anestesista e meu corpo aos cirurgiões.

Apoiaram minha cabeça entre o travesseiro e a dobra do lençol
Como um olho entre duas pálpebras brancas que ficassem abertas.
Pupila tola, tudo ela tem que engolir.
As enfermeiras não se cansam de passar, não me incomodam,
Passam como gaivotas no interior, em seus chapéus brancos,
Fazendo coisas com as mãos, uma igual à outra,
Por isso é impossível dizer quantas são.

Fazem de meu corpo um seixo, que elas cuidam como a água
Cuida dos seixos por onde corre, alisando-os com carinho.
Trazem-me o torpor em suas agulhas brilhantes, trazem-me o sono.
Perdida de mim, estou cansada da bagagem toda —
Meu estojo de couro noturno, caixa preta de comprimidos,
Meu marido e minha filha sorriem na foto de família;
Seus sorrisos físgam minha pele, pequenos anzóis sorridentes.

Deixei coisas escaparem, navio de carga com trinta anos
Teimosamente se prendendo a meu nome e endereço.
Eles me lavaram de minhas associações amorosas.
Assustada e nua sobre a cama de rodas com travesseiros de plástico verde,
Assisti meu aparelho de chá, minhas roupas de linho, meus livros
Submergirem e sumirem, e a água cobrir minha cabeça.

Sou freira agora, nunca fui tão pura.

Não queria flores, só me deitar
De mãos pra cima e completamente vazia.
Quanta liberdade, você não faz idéia —
A paz é tão imensa que entorpece,
E não pergunta nada, um crachá, coisinhas de nada.
É do que se aproximam os mortos, enfim; e os imagino
Fechando suas bocas sobre ela, como hóstia de comunhão.

Tulipas são vermelhas demais, me machucam.
Mesmo através do celofane as ouço respirando
De leve, através de suas faixas brancas, como um bebê terrível.
Sua vermelhidão conversa com minha ferida, elas combinam.
São tão sutis: parecem flutuar, embora sinta seus pesos,
Me aborrecendo com suas súbitas cores e línguas,
Uma dúzia de chumbadas vermelhas presas no pescoço.

Antes ninguém me observava, agora sou observada.
As tulipas se viram para mim, e para a janela às minhas costas
Onde, uma vez por dia, a luz lentamente se dilata e lentamente se dilui,
E me vejo, estendida, ridícula, uma silhueta de papel
Entre o olho do sol e os olhos das tulipas,
E não tenho face, eu que tanto quis me apagar.
As tulipas vívidas devoram meu oxigênio.

Antes de chegarem havia sossego no ar,
Indo e vindo, a cada alento, sem alvoroço.
Mas as tulipas o ocuparam por inteiro, como um alarme.
Agora o ar se enrosca e redemoinha ao seu redor como o rio
Ao redor de um motor enferrujado e submerso.
Elas concentram minha atenção, foi divertido
Brincar e descansar sem compromisso.

As paredes também parecem se aquecer.
Tulipas deviam estar atrás das grades, como feras perigosas;
Elas se abrem como a boca de um grande felino africano,
E estou consciente de meu coração: ele se abre e se fecha,
Seu bojo vermelho viceja de total amor por mim.
A água que provo é morna e salgada, como a do mar,
E vem de um país distante como a saúde.
(PLATH, 2021, p. 53-55).

São muitas as abordagens metafóricas e os contrastes visuais trabalhados por Plath em “Tulipas”. Para citar apenas exemplos do início do poema, destacamos a oposição entre o vermelho das tulipas e o branco do ambiente hospitalar, bem como o estado de espírito confuso do eu lírico dada a inadequação de associar as tulipas, típicas do verão, ao inverno. Apesar dessa diversidade de abordagens interpretativas possíveis, o senhor Eliot se propõe a explicar apenas o verso “Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, situado na primeira estrofe. Ao fazê-lo, ele analisa:

Se alguém afirmar que não é ninguém, para logo em seguida dizer que nada tem a ver com explosões, levanta suspeita até ao mais ingênuo. Estamos perante alguém que não quer ser acusado. Que tenta escapar às responsabilidades.

Porque a questão que se coloca é: será que uma pessoa só é alguém se estiver relacionada com explosões?

E o que sobraria então (de existência) para um pacífico carpinteiro ou para um pacífico professor de matemática? (TAVARES, 2012a, p. 36-37).

O primeiro ponto, mais imediato, é a evidente leitura equivocada do conferencista ao desconsiderar a independência das orações do verso escolhido para análise, marcada pelo ponto e vírgula. Para além dessa percepção mais direta, relativa à deformação em função de uma leitura equivocada do verso, há outra deformação que transparece: aquela referente ao recorte feito pelo conferencista. A escolha do verso isolado, que não menciona explicitamente a possível influência da guerra e da condição mental — considerando a autoria de Sylvia Plath, poeta reconhecida por abordar essa temática e por ter sofrido com os efeitos de tratamentos com eletrochoques —, demonstra o recorte deformativo. Além disso, com a menção do conferencista a uma suposta tentativa de se imiscuir das responsabilidades relacionadas às explosões afirmando não ser “ninguém”, vemos, nessa análise destacada por meio do excerto, uma irônica subversão do verso escolhido para a conferência: “será que uma pessoa só é alguém se estiver relacionada com explosões?” (TAVARES, 2012a, p. 36). A inversão lógica feita a partir do verso “não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões”, ao cogitar que só se é alguém quando há uma relação com explosões, revela certa ambivalência tavariana. Ao mesmo tempo em que a análise isolada do verso permite refletir sobre a relação entre o peso da existência, oriundo de eventos traumáticos, e uma possível sensação de desconexão com o mundo — intencional ou não —, aproximar, imediatamente, a existência a essas explosões fomenta a percepção irônica, mesmo quando as temáticas são mais profundas e engajadas. Esta abordagem se repete em outras passagens nas conferências do senhor Eliot. No caso dessa análise, a redução da existência ao fato de ter relação com explosões e a reflexão do que sobraria para indivíduos pacíficos tornam a temática risível, apesar de sua complexidade.

Entretanto, podemos, neste caso, ir além e propor também uma análise interpretativa: eis um caso cuja deformação conduz a uma abordagem paralela, contendo um diálogo discreto com o que propõe Michel Foucault em “A vida dos homens infames” (2003). O filósofo, ao refletir sobre a vida dos marginalizados partindo do contato pontual que estes tiveram com instituições que consolidam o poder, possibilita que reconheçamos, no caso do verso em questão, que o contato com a explosão das bombas pode ser um processo de constituição do sujeito na contemporaneidade. Assim, o senhor Eliot, ao isolar o verso e buscar interpretações independentes das conotações originais, cria caminhos conotativos; ou seja, errando, ele inventa outros acertos.

Outro exemplo dessa deformação do verso por meio da construção analítica se dá na 4ª Conferência. Há, por exemplo, um trecho em que mapeamos sugestões oriundas da estética surrealista, como é o caso da proposta de aceitar um verso mais irracional como normalidade:

Poderá, assim, desenvolver-se a teoria de que o verso mais obscuro, mais inatingível, ou mais irracional possa ser aceito com normalidade, no caso de o leitor colocar o verso no meio de um conjunto de frases que constituem uma história.

O problema, então, é que alguns poetas obrigam os leitores a imaginar histórias complexas para compreenderem um pequeno verso.

A questão é: e se o leitor não gosta ou não possui habilidade para contar histórias? (TAVARES, 2012a, p. 44).

Essa pergunta que finaliza o excerto aqui destacado se relaciona ao que entendemos estar inserido numa transformação que o surrealismo impõe sobre o leitor comum, de uma sociedade burguesa. Esta imposição decorre de o letramento estético desses leitores se dar muito mais na fruição das obras do que efetivamente na produção delas, comumente realizadas, até então, por um artista financiado. Essa reflexão se origina no que o conferencista diz ser um suposto problema, em que os poetas obrigariam os leitores a imaginar histórias complexas para compreenderem um pequeno verso. O senhor Eliot não só elimina essa complexidade original do poema como a cria com artifícios lógicos questionavelmente irônicos ao longo das análises de cada um dos versos que não dependem dessa capacidade imaginativa. Por isso, ao mesmo tempo em que, de certa forma, parece ceder às expectativas burguesas, ironicamente estimula que esse movimento aconteça por parte do seu próprio leitor.

No caso desse excerto, ainda vale discutir que, embora a voz narrativa suscite essa suposta preocupação com o leitor quando se indaga “e se o leitor não gosta ou não possui habilidade de contar história?”, o trecho, além de retomar a questão do apelo surrealista, detém grande ironia, já que percebemos ser essa uma exigência dos mecanismos da ficção composta por Gonçalo M. Tavares em relação ao leitor. Afinal, suas obras são mais frutíferas quando em contato com uma experiência leitora criativa, ativa e imaginosa.

Esta exigência se revela em algumas análises que, além de partirem de um público de senhores-personagens inspirados em grandes nomes das humanidades e de serem feitas a partir de versos de poetas renomados mundialmente, abordam temáticas que igualmente remetem ao cânone literário ou de outros suportes artísticos. É o caso da 6ª Conferência, que pretende explicar o verso de Joseph Brodsky: “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”. Nela, a reflexão sobre o verso parte da proposta de que o fragmento extraído questionaria os normais instrumentos de medida, embora não especifique a qual métrica se refere: “Eis um verso que põe em causa os normais instrumentos de medida” (TAVARES, 2012a, p. 63). Como o

conferencista parte para o questionamento a respeito da construção do cânone, podemos associar a mensuração à lógica construída na sequência: “Se uma paisagem absolutamente canônica é melhorada pela inundação, tal significa que o cânone era incompleto, o que é paradoxal” (TAVARES, 2012a, p. 63).

Nesse caso, o conferencista parece problematizar a própria noção de cânone, mas, ao mesmo tempo, é preciso desconfiar de sua concepção: no discurso, ele propõe um cânone supostamente estável e que não poderia ser incompleto. Depreende-se, então, que o senhor Eliot visualiza um aparente paradoxo no fato de a paisagem canônica ser melhorada pela inundação o que, por extensão, incluiria que um determinado cânone não pode ser melhorado pelo que se produz posteriormente. No entanto, o que se vê nas definições de obras canônicas, apesar de haver certa estabilidade em vista de obras de determinados períodos históricos, é também a movimentação de autores e títulos a partir das mudanças culturais das gerações posteriores e da redescoberta de autores que, em momentos anteriores, podem ter permanecido em situações de pouca visibilidade e reconhecimento, em um movimento de desautomatização de leitura. Ou seja, ainda que possamos identificar uma certa estabilidade, o cânone também se movimenta e se adequa aos períodos subsequentes — conforme a tese de T. S. Eliot em “Tradição e Talento Individual” — e, com isso, pode ser inundado por revoluções. Nesse sentido, a situação aparentemente “paradoxal” a que o conferencista se refere é o próprio movimento da crítica literária e do público leitor em fricção com o contemporâneo²¹ a que pertencem, reestruturando os caminhos da crítica e da leitura de forma alinhada ao seu período sócio-histórico.

Na continuação da análise, o conferencista persiste na discussão do verso e indaga-se: “A pergunta que falta fazer é esta: o que é, afinal, uma inundação? O que quis dizer o poeta ao chamar para o seu verso esta palavra?” (TAVARES, 2012a, p. 64). Aqui, antes de seguir na leitura proposta pelo conferencista, é válido recapitularmos o excerto do livro *Breves notas sobre Literatura-Bloom* em que encontramos a seguinte reflexão na definição do termo “frase”: “Podemos pensar numa inundação que começa na primeira letra da frase e que não termina na última letra da frase (pois alguma da água e da força passará para a frase seguinte)” (TAVARES, 2018a, p. 37). Nesse caso, ainda que possamos entender essa associação entre o conteúdo das obras tavianas como uma pista para a interpretação da análise feita pelo senhor Eliot, é preciso destacar a escolha vocabular feita pelo conferencista: a concepção de investigar “o que quis dizer o poeta” é uma leitura reducionista ao considerarmos a tradição literária do século XX. Isso porque a busca por

²¹Aqui assumimos a perspectiva do *contemporâneo* para Giorgio Agamben e a de T. S. Eliot em relação ao cânone.

esse sentido intencional do autor deturpa as expectativas de um personagem inspirado no epônimo de um poeta e crítico considerado vanguardista. Contudo, com essa contradição entre os Eliots, o conferencista também consegue instigar uma reflexão sobre o papel da crítica literária na contemporaneidade, o que será desenvolvido em nosso próximo capítulo.

Na sequência das análises do conferencista, uma reflexão sobre o processo criativo é incorporada: “É um fato que os poetas chamam as palavras para os seus versos como um pastor chama as suas ovelhas. Por vezes o chamar relaciona-se com a imaginação, outras vezes com a memória” (TAVARES, 2012a, p. 64). Esse trecho merece atenção porque não é possível dizer que se trate de uma ironia; ele soa mais como um lampejo de lucidez em meio às deformações interpretativas. Voltemos, portanto, à ideia de que o senhor Eliot, errando, acerta. Ao mencionar a imaginação e, principalmente, a memória, retoma-se a tradição literária a que T. S. Eliot se refere como caminho para construir uma autoria que se destaque em seu momento histórico:

A tradição implica um sentido muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas a caducidade do passado, mas de sua presença. (TAVARES, 1989, p. 39).

No entanto, esse aparente alinhamento aos valores eliotianos não se alonga muito e, brevemente, o senhor Eliot retoma as suas deformações.

Para além da abordagem irônica já citada nos exemplos anteriores, há também uma outra vertente deformativa em que o conferencista amplifica as possibilidades de leitura do objeto de análise, expandindo a sua complexidade ao conectar a digressão criativa ao contexto contemporâneo. Isso conduz a um viés de leitura do poema, conforme pode ser observado na 5ª Conferência, em que se analisa o verso de W. H. Auden, “O jardim não mudou, o silêncio está intacto” (TAVARES, 2012a, p. 55).

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

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

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

Reparem que há múltiplas hipóteses:

Ele não veio porque foi preso.

Ele não veio porque foi fazer compras.

Ele não veio porque se esqueceu.

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

Esse tipo de raciocínio indispensável é, infelizmente, cada vez mais desprezado numa cidade que necessita que aconteçam coisas, coisas que sejam vistas e que possam ser tocadas.

Mas regressando, então, ao verso de Auden [...] (TAVARES, 2012a, p. 54).

Como se pode perceber neste caso, há um grande distanciamento em relação ao verso escolhido. O conferencista passa a trabalhar um exemplo ilustrativo que, supostamente, indicaria as infinitas possibilidades de algo não acontecer; ou seja, cria a partir da negatividade do discurso que analisa. A estratégia de optar pelo distanciamento do verso cria um deslocamento de ampliação interpretativa, de forma gratuita e arbitrária, criando um desvio digressivo no momento da análise que confunde o leitor, afastando-o do objeto principal. Apesar disso e de toda uma sequência interpretativa por percursos que se concentram nessas deformações, a finalização da conferência contém uma afirmação que procede e que, mais uma vez, nos remete à noção de que o senhor Eliot acerta, mesmo que o caminho para isso seja arbitrário. O conferencista afirma, no término desta conferência, que:

O homem prático pede que o avisem quando alguma coisa muda. Um poeta como Auden, ao contrário, insiste em avisar o mundo de que algumas coisas não mudam e que esse é, afinal, o seu fascínio. (TAVARES, 2012a, p. 57).

Esses exemplos ilustram, assim, o caminho deformativo das análises, mas reforçam rasgos de genialidade nas conclusões a que chega o conferencista, como se reencontrasse o poeta analisado por uma via alternativa e digressiva do pensamento.

3.2.1.4 Versos corrigidos: o auge das deformações

Além das deformações oriundas da modificação dos gêneros envolvidos no processo, dos recortes dos versos e das análises, as correções propostas pelo conferencista, em praticamente todas as conferências, destacam-se como o auge da sua intervenção deformativa. Estas correções extrapolam o comentário e violam os limites da crítica. A respeito delas, teceremos alguns comentários a partir dos exemplos descritos a seguir.

Na 1ª Conferência, em que se propõe a explicar um verso de Cecília Meireles, o conferencista sugere alterações de modo que o comentário recaia sobre o que não foi escrito:

Se se tratasse de convidar um cego, provavelmente o verso de Cecília Meireles não seria:

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu (verso original)

Mas sim

Vem ouvir o dia crescer entre o chão e o céu.
(TAVARES, 2012a, p. 16).

E, ele continua:

Mas existem outras alternativas para este verso de Cecília Meireles. Exemplos:

Vem cheirar o dia crescer entre o chão e o céu
(para um cego que seja surdo).

Ou ainda, o mais previsível:
Vem sentir o dia crescer entre o chão e o céu
(para um cego que seja surdo e tenha perdido o olfato).
(TAVARES, 2012a, p. 17).

Ao consideramos a leitura de Moisés em *Literatura: mundo e forma*, em que afirma

[...] se tratando de metáfora, [...] a transparência é conferida pelo microcontexto formado: as palavras opacas “em si” adquirem transparência ao integrar o corpo da metáfora. (MOISÉS, 1982, p. 15).

Nesse caso, ao deslocar o verso de seu microcontexto original e supor outros contextos, o corpo da metáfora é destituído e entendemos que novos se formam. Ainda em Moisés,

O vocábulo se apossa, no contexto do verso, de outros sentidos, para além do que ostenta no espaço da Língua. A transparência não implica repúdio à polivocidade de significação; antes, pressupõe-na; a indeterminação semântica do vocábulo no verso traduz não a falta de sentido mas a presença de muitos; aqui, a multiplicidade de sentidos aponta a superação do aspecto convencional por um elo de necessidade: os vários sentidos estão profunda e inalienavelmente conectados aos vocábulos que integram o verso a ponto de a substituição ocasional de qualquer um desencadear a alteração no conjunto. Sabe-se bem das mudanças, para melhor e pior, que as variantes podem introduzir em textos sujeitos a diversa leitura edótica. (MOISÉS, 1982, p. 16).

É essa capacidade do vocábulo de deslizar sobre outros sentidos que parece ser ignorada quando o conferencista propõe outras palavras para substituir o “ver” no verso em questão. A substituição ocasional por “ouvir”, “cheirar” e “sentir” desencadeia uma ampla alteração no conjunto. Aqui, as alterações no microcontexto do verso incluem a pressuposição do interlocutor da mensagem, considerando determinadas características físicas que alterariam a interação com as palavras e ignorando o sentido metafórico a cada nova palavra trazida para a composição proposta. Em paralelo, e de modo bastante irônico, novas metáforas são compostas a cada nova alteração.

Por isso, o que poderia a princípio ser assumido como a figura de um autor que distorce negativamente as citações para criar dá origem a um jogo de inícios ou a um laboratório de

criação que tem como ponto de partida os versos de outros autores e propõe, de forma bastante inventiva, uma espécie de reescrita ou reescritura, como proposto por Compagnon em *O trabalho da citação*:

Se a escrita é sempre uma reescrita, mecanismos sutis de regulação, variáveis segundo as épocas, trabalham para que ela não seja simplesmente uma cópia, mas uma tradução, uma citação. (COMPAGNON, 1996, p. 42).

Ou seja, o efeito dessas mudanças no sentido da criação literária é o que Tavares parece testar, por meio da personagem senhor Eliot, a cada substituição, esgarçando constantemente o limite entre a citação e a recriação. Nesse sentido, Compagnon afirma que

A citação, graças à confusão metonímica que a preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar, a experiência original do papel, antes que ele seja superfície de inscrição da letra, o suporte do texto manuscrito ou impresso, uma forma de significação e da comunicação linguística. (COMPAGNON, 1996, p. 41).

A partir dessa abordagem, o senhor Eliot, no uso da ferramenta da colagem, além de trabalhar com substituições de palavras no enunciado do verso, também pode se utilizar da palavra *não* como possibilidade de enxerto em seu laboratório criativo. Isso acontece, por exemplo, na 2ª Conferência, em que o conferencista trabalha com o verso “Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios” (TAVARES, 2012a, p. 25), de René Char, e sugere:

Caros ouvintes, poderemos arriscar, nesta altura, o verso correto, o verso que, independentemente de qualquer interpretação, nos descansaria em relação a inimigos exteriores e ao desassossego íntimo. O verso correto, melhorado, seria então:

Não estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios.

Veja, portanto, a importância de um pequeno *não*. (TAVARES, 2012a, p. 56).

Essa sugestão da inclusão de um *não* nos remete à obra *História do Cerco de Lisboa* (2017), de José Saramago, podendo até sugerir um diálogo implícito entre os mecanismos construtivos dos dois autores. No caso da obra de Saramago, a inclusão de um *não*, por Raimundo Silva, na revisão de um texto sobre o cerco de Lisboa, resulta em um efeito profundo na narrativa e na vida das personagens, assim como abre possibilidades reflexivas a respeito da manipulação da história e da importância da linguagem, reflexões estas que também se abrem a partir da inclusão do *não* pelo conferencista senhor Eliot. Para ampliar essa interferência, é válido

destacar que a mesma estratégia de interação com a inclusão de um *não* reaparece na 5ª Conferência, a respeito do verso de W. H. Auden, “O jardim não mudou, o silêncio está intacto” (TAVARES, 2012a, p. 55). Ao longo da análise, o conferencista afirma:

O verso poderia, aliás (na negativa), exprimir-se assim:
O jardim não mudou, o silêncio não está intacto. (TAVARES, 2012a, p. 56).

E, na sequência, defende:

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

O homem prático pede que o avisem quando alguma coisa muda. Um poeta como Auden, ao contrário, insiste em avisar o mundo de que algumas coisas não mudam e que esse é, afinal, o seu fascínio. (TAVARES, 2012a, p. 57).

Essa interferência da correção por meio da inclusão de uma negativa é representativa de como a mínima intervenção é capaz de inverter complementarmente o sentido prévio. Isso, contudo, não acontece apenas pela inclusão da palavra. Em outro verso, no lugar de incluir um *não*, ele o retira: é o caso da 4ª Conferência, em que se propõe a explicar o verso “Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser pra mim”, de Marin Sorescu. Aqui, como dito, o movimento é contrário:

Todas as coisas que tenho na minha cabeça, são para mim.
 Digamos que está é uma alternativa lógica e racional ao verso de Sorescu. (TAVARES, 2012a, p. 43).

Nesse caso, talvez de forma mais explícita do que nos demais, a transformação da frase no seu absoluto oposto busca uma visão literal do conteúdo do verso, negando — por extensão — metáforas prévias da construção poética e criando interpretações inovadoras por meio dessa manipulação. Retomando Ana Pato, podemos afirmar que, neste caso, o que se concretiza é uma citação corrompida:

Em lugar do gênio criativo, surge um “novo poeta”: aquele que corrompe e perverte o original. O jogo, agora, está em selecionar o excesso de informação criativa disponível; ao escolher as peças do quebra-cabeça, a intenção do novo poeta é de que sejam partilhadas por outros poetas, em outros jogos. (PATO, 2012, p. 45).

Esse exercício de uso do “*não*” como ferramenta provocativa está longe de ser exclusividade, em Tavares, da obra *O senhor Eliot e as conferências*. Um outro exemplo dessa construção em um livro distinto se dá na obra *Matteo perdeu o emprego* (2013c), em que a personagem Kashine, um rapaz de dezesseis anos, decidiu espalhar o *não* por onde passasse:

Nos cartazes que anunciavam uma estreia de teatro, Kashine, sem ninguém ver, escreveu não.
No muro que dividia duas propriedades, Kashine escreveu não.
Numa série de panfletos publicitários que anunciavam produtos alimentares, de higiene, e os seus preços, Kashine escreveu não. (TAVARES, 2013c, p. 73).

Ainda que possam parecer ações com impactos pequenos,

[...] em alguns locais aquele não teve efeitos concretos, por vezes estranhos e surpreendentes. [...] Por exemplo, o não em cima de um panfleto publicitário fizera pensar à empresa que talvez aquele anúncio não fosse o certo. E devido àquele não, ou à digestão mental que esse não provocou, a empresa não quis mais os serviços do publicitário que há anos trabalhava com eles. (TAVARES, 2013c, p. 75).

Assim, fica ainda mais explícita a denegação da presença e do efeito das figuras de linguagem: ao mesmo tempo em que se abandonam algumas com a inclusão da negativa, muitas outras possibilidades surgem com a possibilidade de transformar a interpretação da frase no seu absoluto oposto. No limite, como parte da proposta artística de Tavares, o que se problematiza — lançando luz sobre o seu papel — é a linguagem metafórica — no sentido de linguagem conotativa em geral — como elemento básico constitutivo da produção literária.

Considerando, então, mais uma definição de Massaud Moisés, agora para o termo “ironia”, passamos para os últimos destaques e exemplos deste capítulo. Segundo Moises,

A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos, e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, de sustentação, num limiar instável, a sua característica básica do ponto de vista da estrutura. Por isso mesmo, pressupõe que o interlocutor não a compreenda, ao menos de imediato: escamoteado, o pensamento não se dá a conhecer prontamente. [...] A ironia depende do contexto; fora dele, o seu efeito desaparece, tragado pela obscuridade resultante. (MOISÉS, 1982, p. 256-257).

Entendemos que, nessa proposta de desaparecer com o efeito da ironia — e mesmo com a possibilidade de conexões para além do texto —, o conferencista propõe mais duas correções que merecem ser destacadas por evidenciarem a tentativa de clarificar a compreensão imediata.

Uma delas acontece na 3ª Conferência, em que analisa um verso de Sylvia Plath. Ao longo da sua explicação, o senhor Eliot propõe alterações:

Deste modo, neste verso de Sylvia Plath poderíamos, parece-me, introduzir alterações para o tornar mais sensato, mais comedido.
Em vez de

Não sou ninguém; não tenho nada a ver com explosões

Poderia perfeitamente escrever-se

Não sou ninguém; não tenho nada a ver com o ato de varrer o chão

Este exemplo retiraria este verso da categoria Instinto de Grandeza. [...] Porque existir não é estar relacionado, a cada dia, com explosões. Existir é estar relacionado com as tarefas mínimas, com o ato de calçar os sapatos de manhã e o descalçar à noite. Eu existo porque aperto os botões da camisa, não porque estou próximo de explosões. (TAVARES, 2012a, p. 37).

Nesse caso, vale o destaque para o termo “comedido” para se referir a um verso e ainda para a tentativa de propor interpretações cotidianas para o sentido de “existir”, reflexões que geram imediata conexão com o leitor por se configurarem em práticas muito rotineiras, afastando-o, entretanto, da figuração literária. Nesse movimento, a proposta de uma leitura absolutamente oposta ao verso original pela inferência de valores pertencentes à subjetividade do crítico nos leva a reforçar a reflexão sobre a fictícia morte da metáfora e da ironia, além de fomentar a criação de novas metáforas e ironias.

Assim, aliado à máquina de começos a partir de fragmentos, citada em *Atlas do corpo e da imaginação* (TAVARES, 2013b), esse mecanismo de escrita tavariana funciona também como uma máquina de metáforas e ironias a partir dos fragmentos recortados e colados com a inserção de um *não*, que aparecem não apenas em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), como também em outros títulos do autor.

Para além desse exemplo, na 6ª Conferência, em que se propõe a explicação de um verso de Joseph Brodsky, o senhor Eliot reflete, mais uma vez, sobre a construção mais lógica para um verso. Nela, o conferencista propõe analisar o essencial para o verso “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação”, mencionado anteriormente.

Mas regressemos ao verso de Brodsky. E falemos finalmente do essencial: a palavra que une as duas partes do verso e os dois universos, o sólido e o líquido. A palavra melhorada.

A estranheza do verso de Brodsky habita, então, por completo nesta palavra: melhorada. É que a ordem, a absoluta perfeição, melhora, ainda, vejam bem, pela chegada da desordem, pela chegada do estado líquido descontrolado. Estamos, assim, perante um claro paradoxo, já que o mais lógico teria sido Brodsky escrever

Uma paisagem absolutamente canônica, prejudicada / pela Inundação

ou mesmo:

Prejudicada significativamente *pela Inundação* (TAVARES, 2012a, p. 68).

Ao seguir a reflexão considerando o sentido usual negativo da palavra *inundação*, o senhor Eliot menciona que estamos “obrigados a rever a moral com que julgamos as inundações desde o início dos tempos” (TAVARES, 2012a, p. 68). Nesse caso, há claramente uma preferência por uma leitura literal e que não aceita ao termo *inundações* uma abordagem conotativa positiva, distante do que a lógica pode prever. A preferência, portanto, é por corrigir o verso, imprimindo nele um peso racional que corrobora a ideia da correção como o auge das deformações. Ignora-se, então, em uma conferência literária sobre um verso, a capacidade lírica, metafórica e conotativa dessa construção.

A respeito do conteúdo da análise desenvolvido a partir do termo *inundação*, é válido retomarmos a definição presente também em *Breves notas sobre Literatura-Bloom*:

Inundação

Um texto poderá ser subitamente inundado. Não se trata de uma soma tranquila: a inundação é um processo de conquista rápida de espaço. É uma força que surge e rapidamente ocupa centímetros quadrados, substituindo uma força anteriormente dominante. [...] É claro que se poderá construir um texto feito de sucessivas inundações. Não há uma média de inundações aconselhável por página. Uma inundação por frase poderá ser demasiado, ou não. (TAVARES, 2018a, p. 48).

Quando avaliamos a interpretação do que se assume como essa *inundação*, torna-se possível associar essa imagem ao processo de construção textual, em uma nova metáfora oriunda da visão poética do trabalho com os versos.

Se retornamos aos desdobramentos analíticos do senhor Eliot na 6ª Conferência, há um novo lampejo crítico que traz um conteúdo instigante, apesar de flertar novamente com a noção da intencionalidade da escrita: “[...] neste momento da explicação, um dos eventuais objetivos de Joseph Brodsky quando fez este verso: a apresentação de uma teoria acerca da criação artística” (TAVARES, 2012a, p. 69).

Dessa forma, o senhor Eliot, ao negar a natureza essencialmente metafórica da poesia, nega a refração do real, conforme descrita por Massaud Moisés:

[...] a metáfora, bem como o texto literário na sua totalidade, pode ser entrevista como resultado do duplo processo de *representação* e *recriação*: na sua opacidade, a metáfora (re)cria a realidade, uma vez que, além de apontar-lhe a existência, lhe acrescenta uma dimensão nova [...]. Na sua transparência, a metáfora patenteia o real, desvela-o, estabelecendo com ele uma homologia simbólica; naquilo que é transparente, a metáfora equivale ao real [...]. Assim compreendidas, a *representação* e a *recriação* equivalem a *reflexão* e *refração*: a realidade concomitantemente se reflete e se refrata na metáfora. (MOISÉS, 1982, p. 20-21).

Com efeito, o senhor Eliot nega a própria poesia. Mais do que isso, o conferencista nega a essência do que constitui a produção poética ao, por exemplo, não assimilar o papel da metáfora em sua totalidade:

Admitindo ser a metáfora uma comparação portadora de transformação de sentido — formalmente comparação e semanticamente transformação de sentido — seguir-se-á que a opacidade e a transparência fazem parte intrínseca de sua estrutura. Como se fundisse as duas categorias de vocábulos inicialmente apontadas, a metáfora é por natureza o lugar do encontro da opacidade com a transparência, assim escapando de pertencer a um só dos tipos de vocábulos. (MOISÉS, 1982, p. 15).

Apesar de o senhor Eliot parecer ignorar essa perspectiva da criação poética, a abordagem de friccionar a opacidade e a transparência é útil para o trabalho literário de Tavares, já que o autor — por meio da personagem senhor Eliot — se utiliza dessas concepções não só como recurso de estranhamento quando não estão asseguradas, mas também como matéria criativa e paródica de sua produção, como se pode observar no seguinte trecho:

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 essa proporção não for atingida, o verso desliga-se dos homens [...]. Como dissemos, há uma clareza exigida ao verso, mas também se exige uma certa obscuridade. (TAVARES, 2012a, p. 25-26).

Nesse caso, há um contorno lógico dado à análise do conferencista e, se considerarmos a obscuridade como sinônimo da opacidade e a clareza como equivalente da transparência, identificamos a possibilidade de aproximação entre a definição de metáfora do crítico Massaud Moisés e a percepção da composição ideal de um verso, segundo o senhor Eliot. No entanto, o conteúdo ainda assim desperta incômodos na construção da ideia da explicação, ou seja, há um estranhamento na elaboração lógica que o senhor Eliot cria internamente na obra. Um exemplo em que essa passagem gera questionamentos é na afirmação de que “Há, de fato, uma proporção ideal entre a quantidade de clareza e a quantidade de obscuridade”, como se essa proporção fosse efetivamente mensurável ou como se houvesse uma proporção a ser alcançada pela poesia. Todos esses movimentos explicitam a subversão e mesmo, em alguns momentos, a negação da matéria da poesia como artifício deformativo para a escrita tavariana e, no caso, para a construção da personagem senhor Eliot.

4 ***O SENHOR ELIOT E AS CONFERÊNCIAS: UM CASO EMBLEMÁTICO DA OBRA TAVARIANA***

A produção de Gonçalo M. Tavares é vasta e continua a crescer; não à toa o autor é conhecido pelo seu ritmo acelerado de publicações. Passamos longe, nesse contexto, da ambição de esgotar as análises sobre seu projeto literário que promete receber ainda outros títulos após a finalização desta pesquisa. Ainda que sejam muitos os títulos do autor que representam a potência de sua proposta, foi o contato com a obra *O senhor Eliot e as conferências* que nos desvelou este vigor da produção literária de Gonçalo M. Tavares. Entendemos que esse livro concentra temáticas e estratégias criativas representativas daquelas utilizadas transversalmente pelo autor. Além disso, é possível, na leitura, localizar o papel dessas técnicas como parte das ferramentas de localização da sua literatura no mapa da contemporaneidade.

Nessa lógica, merecem destaque os temas e mecanismos criativos de *O senhor Eliot e as conferências* que condensam o projeto literário de Tavares. Na adequação às temáticas, é preciso ressaltar: a reflexão sobre o fazer literário, que atravessa o seu *Bairro* e que, nesta obra, é definidora do percurso de escrita; e a revisitação da tradição como parte dos mecanismos criativos trabalhados, assumindo a *deformação criativa* como artifício para essa escrita conectada ao seu tempo e à sua história. Assim, são decisivas a *deformação criativa* e a teia produtiva de referências na qual a obra é sedimentada, conectando-se também ao tópico do fazer literário dialógico com a tradição.

Para que possamos, neste capítulo, exercitar o reconhecimento de *O senhor Eliot e as conferências* como obra representativa dessa abordagem artística tavariana — trabalhando na localização das temáticas presentes na obra como transversais ao fazer literário de Gonçalo M. Tavares —, bem como aloca-la no contexto contemporâneo, selecionamos dois aspectos centrais: (i) a representatividade da não realização da 7ª Conferência do senhor Eliot, levantando hipóteses sobre as possíveis representações do silêncio do conferencista e considerando a relação respeitosa, urgente e, de certa forma, ácida para com os efeitos da Segunda Guerra Mundial; e (ii) a reflexão questionadora — implícita ao *modus operandi* da personagem senhor Eliot como crítico e conferencista — sobre o fazer crítico dentro da esfera literária e, mais especificamente, da academia.

4.1 O SILÊNCIO RETUMBANTE DO PÓS-GUERRA

É pertinente um esforço para compreender o sentido de silêncio, como antecipada no Capítulo 3, apropriado pelo senhor Eliot na 7ª Conferência. Na página de abertura dessa conferência, identificamos que ela seria baseada em um verso de Paul Celan:

7ª Conferência do senhor Eliot
Explicação de um verso de Paul Celan

Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho
(TAVARES, 2012a, p. 71, grifo do autor).

Na sequência desse excerto, não há indicação de público e não há interlocutor explícito a quem se dirija a conferência, evidenciando a diferença em relação às conferências anteriores. Além disso, não há nenhum comentário sobre o verso, como havia sido notado até então. Há apenas uma página em branco. Sem interlocutor explícito, a conferência, ao que tudo leva a crer, não acontece e, por extensão, não se pode saber, de acordo com o enredo, se o verso do poema chega ao conhecimento das outras personagens que poderiam estar presentes como público da conferência. Por essa razão, podemos inferir que não se realiza, ali, uma comunicação verbal a exemplo do que havia ocorrido nas conferências anteriores.

Esse contexto pode já nos comunicar algumas hipóteses interpretativas. Baseamos essa inferência nas associações entre o silêncio da 7ª Conferência do senhor Eliot e o verso escolhido. Uma das possibilidades mais imediatas está no inacabamento do próprio projeto “*O Bairro*”, isso porque, tal como as casas vazias no diagrama do mapa que ainda não receberam obras específicas para os seus senhores — a exemplo do senhor Kafka, do senhor Duchamp ou da senhora Woolf —, podemos inferir que o fato de não haver uma conclusão no exercício das conferências poderia figurar como um lembrete da necessária de continuidade também nos exercícios da crítica e da criação literárias.

Apesar de essa ser uma perspectiva interessante para a incompletude da obra, há uma característica presente na literatura de Tavares que também acreditamos ser uma possível chave de leitura: a abordagem recorrente a temática do pós-guerra e dos impactos do Holocausto. Ao assumir esse viés, a principal perspectiva que se destaca na nossa leitura é a interpretação de que o silêncio pode representar esse trauma individual e coletivo. Isso porque, neste cenário, o verso — como o objeto a ser analisado — é parte da obra de Paul Celan, filho de judeus mortos em campos de concentração, que viveu em campos de trabalhos forçados e se suicidou anos depois em Paris. Essa ausência, portanto, não é aleatória: ela comunica e suscita essas reflexões inferenciais pelo leitor.

Embora não fique claro se a personagem senhor Eliot incorpora crenças pessoais do autor inglês, é pertinente lembrarmos que T.S. Eliot era ultracatólico e assumia algumas posições reacionárias. A evidência desses posicionamentos, à exemplo da presença antissemita em sua literatura, inspirou obras como a do pesquisador britânico Anthony Julius, que, em *T. S. Eliot, anti-semitism and literary form* (2003), avalia como o escritor inglês incorporou esse traço a serviço de sua produção artística. Um outro ponto, também bastante evidente, é a influência de Ezra Pound na produção eliotiana. Além de estar muito próximo e de ter orientado Eliot em muitos de seus poemas, Pound, que se posicionava abertamente como fascista, recebe a dedicatória da grande obra de Eliot: *The Waste Land* (1922) quando, no prefácio, lemos “*For Ezra Pound, il miglior fabbro*” (ELIOT, 2018, p. III), o que revela a admiração de Eliot.

Especificamente sobre Paul Celan, vale destacar o que propõe Irene Aron no artigo “Paul Celan: A expressão do indizível” (1997). Segundo a pesquisadora, existe uma tentativa, na criação literária de Celan, de “evitar conscientemente, através de metáforas recorrentes da tradição literária, a reprodução e a poetização dos horrores do extermínio nazista” (ARON, 1997, p. 82), embora sua literatura seja profundamente influenciada pela experiência do Holocausto, o que se explicita pela presença recorrente de temáticas relativas à dor, à memória e à perda.

Nessa lógica de recapitular alguns traços biográficos dos autores citados, entendemos que Tavares recria a tensão entre a criação literária e os valores ideológicos. Admite-se a possibilidade de os dois, Eliot e Celan, serem grandes poetas e, conseqüentemente, merecerem a reverência em um contexto criativo de apropriação e deformação da tradição literária para a criação de uma nova obra. Contudo, gera-se esta situação em suspenso: o senhor Eliot até poderia falar sobre a poesia de Celan, como fez ao falar de tantos outros poetas, mas há ali uma mudança brusca na postura do conferencista.

Se considerarmos a escolha autoral de Tavares, é possível associar essa escolha a uma concepção alinhada ao que faz em outras obras que abordam a mesma temática. Nesse caso, o ato de silenciar poderia ser entendido como um ato mais respeitoso, principalmente ao considerarmos todo o contexto e as discussões da crítica literária a respeito da impossibilidade do narrar diante desse evento traumático. Por outro lado, se assumimos apenas a postura que a personagem Eliot apresenta entre a 1ª e a 6ª Conferências, o silenciamento poderia estar mais relacionado a um constrangimento, já que falar sobre esse verso poderia revelar pensamentos reacionários, como os já citados, que ele preferiria não apresentar em público, principalmente se consideramos o risco de abordar esse excerto isolando-o de seu contexto, a exemplo do que faz nas demais conferências.

Ao mesmo tempo, seria impróprio não inserir, por esses motivos, uma última conferência de um “sobrevivente” e, assim, reconhecer que:

A necessidade de contar “aos outros”, de tornar “os outros” participantes, alcançou entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares. (LEVI, 1988, p. 8).

Primo Levi, autor de um dos principais testemunhos desse período, não está distante do que Paul Celan propõe para esse caminho: a solução, então, encontra-se em abrir espaço a esse narrador-sobrevivente e tornar o protagonista senhor Eliot o “Outro” que se resigna ao papel de coadjuvante por reconhecer sua limitação frente a essa experiência limite do século XX. Portanto, notamos a promessa da temática ao rememorar essa passagem da história recente. Contudo, usa-se apenas essa fantasmagoria, essa memória embaçada do Holocausto, sem desenvolvê-la por conta própria, reservando a ela o que há de conteúdo essencial. Evita-se, assim, a difamação da experiência mais impactante do século, enquanto se preserva o fazer poético do sobrevivente. Concomitantemente, Tavares garante a associação a essa temática imprescindível para as obras que se pretendem contemporâneas.

Para aprofundar essa leitura, recorremos ao texto “O Meridiano”, do autor romeno Paul Celan, originalmente proferido como um discurso de agradecimento ao Prêmio Georg Büchner-Darmstadt, em 22 de outubro de 1960. Nele, Celan (1996, p. 54) afirma que “Poesia é qualquer coisa que pode significar uma mudança na respiração”. Nessa perspectiva, é possível mergulhar ainda mais fundo na compreensão do papel do silêncio nessa conferência que é substituída pela página em branco. Afinal, é inevitável não mudarmos, nós também, o ritmo da respiração ao nos depararmos com essa não conferência.

É possível associá-la ainda ao emudecimento sugerido por Giorgio Agamben em *O que resta de Auschwitz* (2008). Na obra, Agamben reflete sobre as dificuldades de constituição do testemunho acerca da experiência vivida no contexto extremo dos campos de concentração:

[...] podemos dizer que dar testemunho significa pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam, situar-se em uma língua viva como se fosse morta, ou em uma língua morta como se fosse viva — em todo caso, tanto fora do arquivo, quanto fora do *corpus* do já-dito. Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do *auctor* por excelência. A tese de Hölderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas”, não deve ser compreendida no sentido trivial, de acordo com que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas — as testemunhas — fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade — ou à impossibilidade — de falar. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Entendemos que o senhor Eliot incorpora, assim, essa perspectiva da impossibilidade do falar e direciona essa conferência à questão, ainda que o faça igualmente pelo silêncio, respeitando as hipóteses já levantadas aqui sobre suas motivações. Com base nessa escolha, entendemos que um efeito é assumirmos como Tavares, ecoando a biografia e a produção literária de Paul Celan, suscita reflexões a respeito do genocídio nazista, mesmo, e principalmente, por essa não realização da conferência pelo senhor Eliot: “Ninguém testemunha pelas testemunhas”, escreve Paul Celan em sua poesia “Glória das cinzas”, rememorando a leitura de Primo Levi. Ou seja, senhor Eliot, como crítico, opta por silenciar, preservando a versão da testemunha. Essa análise sobre a correlação entre a não realização da 7ª Conferência e a impossibilidade de criticar a linguagem poética da testemunha, porém, carece de uma ressalva que pode ser feita trazendo à tona o artigo “Intentional Fallacy”, de Wimsatt e Beardsley (1946). Nele, os autores defendem a experiência do escritor e a sua intenção como objetos puramente históricos e indiferentes para a compreensão do sentido da obra. Por isso, com base nessa perspectiva, não nos cabe avaliar se essas relações foram intencionais por parte de Tavares, apenas levantar hipóteses, inferir as possibilidades e analisar os efeitos. Apesar disso, poder localizá-las apoia a nossa leitura da obra *O senhor Eliot e as conferências* como representante de um vasto diálogo do autor com os temas atuais e com a tradição literária, considerando o valor dado à obra de Celan.

A fim de retornarmos ao autor romeno, é válido ressaltar outro trecho do mesmo discurso já citado em que Celan vai além e, explicitamente, menciona a questão do silêncio, defendendo que:

É certo que o poema — o poema hoje — mostra (e isso, segundo creio, só indirectamente tem a ver com as dificuldades — que não devemos subestimar — da escolha das palavras, com o mais acentuado declive da sintaxe ou o sentido mais desperto da elipse), o poema mostra e isso é indescutível, uma forte tendência para o emudecimento. (CELAN, 1996, p. 56).

Assim, compreendemos também que o conferencista senhor Eliot, ao preferir silenciar diante do verso, alinha-se à perspectiva de Paul Celan a respeito do emudecimento da literatura. O livro de Tavares, ao terminar no silêncio, faz com que o leitor se depare com essa página em branco e, conseqüentemente, com a angústia ambígua de se questionar sobre o que (não) ocorre naquele contexto. Uma leitura possível sobre os efeitos provocados por esse não preenchimento da página em que se iniciaria a conferência, por ser a última do livro, é reconhecê-la como uma espécie de espelho: uma tela em branco que, ao ser observada, propicia a rememoração das últimas experiências leitoras, ou seja, estimula o retorno atento e crítico da leitura ao verso em si, obrigando que retornemos ao excerto recortado do poema de Celan — último verso citado no livro — e às análises realizadas nas conferências anteriores. Nesse caso, uma outra leitura

possível sobre a escolha autoral seria reconhecer na inclusão do verso um esforço em recolher e incluir neste *arquivo* uma temática e um autor que podem não ter tido o necessário reconhecimento, isto é, seria uma forma de dar voz a Celan e marcar o seu lugar na tradição literária.

Com esse estímulo de retorno ao verso do poeta romeno e às abordagens deformativas das demais conferências, realizadas com os recortes dos poemas selecionados, torna-se inevitável ressaltar um item comum aos escritores escolhidos pelo conferencista para terem seus versos recortados e explicados. Além de o próprio Eliot ter sido negado para o exército em função de um problema de saúde, os outros poetas, direta ou indiretamente, mantêm alguma relação com as grandes guerras. Enquanto alguns — como é o caso de Cecília Meireles, Sylvia Plath, W. H. Auden e Joseph Brodsky — foram afetados indiretamente pelo conflito, tendo resultado em menções ora explícitas ora indiretas em seus poemas; outros mencionam claramente a temática. É o caso de René Char, que se envolveu em atividades clandestinas contra a ocupação nazista na França; de Marin Sorescu, que cresceu durante a ocupação soviética em seu país e menciona de forma satírica e irônica, em seus poemas, as consequências das transformações sociais ocorridas na Romênia durante o período; e de Paul Celan, cuja relação direta foi mencionada aqui. Esse foi, por exemplo, um dos efeitos da página em branco, da não realização da conferência, em nossa leitura: retomar os poetas citados pelo conferencista senhor Eliot e nos questionar sobre o que havia de eixo associativo possível naquela seleção.

Nesse sentido, entendemos que, apesar de possibilitar reflexões, o silêncio da conferência do senhor Eliot também pode ser lido como uma espécie de preservação da abordagem dessa temática da Segunda Guerra Mundial, advinda por meio da prevalência do próprio discurso de Celan. Se assumimos a prevalência desse suposto silêncio por parte do conferencista senhor Eliot e reconhecemos essa não ocorrência de uma conferência já anunciada oficialmente, esse fato pode resultar, também, em uma potencialização da proposta artística de Celan: reconhecer e não subestimar a dificuldade da escolha de palavras para atingir o interlocutor, especialmente no assunto em questão. Mais do que isso, esse silêncio seria outra maneira de reconhecer a potência insubstituível do relato da testemunha, conforme perspectiva desenvolvida por Márcio Selligman-Silva no artigo “Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas”. De acordo com o pesquisador,

Aquele que testemunha um fato excepcional muitas vezes torna-se também uma figura exemplar. Sabemos do valor atribuído em nossa sociedade aos sobreviventes. Eles representam exemplos únicos daqueles que viram de perto atrocidades inomináveis. Eles portam estas verdades e são tratados como porta-vozes delas. (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 73).

Por entendermos que Tavares reconhece a relevância de ser o próprio Celan um dos porta-vozes dessa experiência, a leitura pode ir além: há um interesse que não pode ser negado. Esse objetivo é a intenção de fazer prevalecer, também na obra tavariana, a forte reflexão metafórica sobre os campos de concentração nazistas e sobre a (im)possibilidade da poesia depois de Auschwitz, aspectos norteadores da poesia de Paul Celan. Esse diálogo é, inclusive, um ponto de tensão entre sua poesia e a perspectiva teórica proposta por Adorno, quando o crítico elucubra a noção de que:

A crítica cultural encontra-se diante do último estágio da dialética entre cultura e barbárie: escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas. (ADORNO, 1998, p. 26).

Apesar da suposta impossibilidade — que seria posteriormente autocorrigida por Adorno —, Paul Celan não está sozinho na proposta de seguir escrevendo depois desse ato bárbaro. Apesar de o senhor Eliot preferir silenciar, a escolha de seguir escrevendo não destoa em absoluto daquela proposta por Agamben, que também cita Celan ao mencionar percepções de Primo Levi:

Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho da sua incapacidade de falar. Nela, uma língua que sobrevive aos sujeitos que a falam coincide com um falante que fica aquém da linguagem. É a “treva obscura” que Levi sentia crescer nas páginas de Celan como um “ruído fundo”. (AGAMBEN, 2008, p. 160).

Por esse ângulo, a personagem senhor Eliot estaria mais próxima do reconhecimento e da assimilação desse “ruído fundo” mencionado por Levi. Isto é, esse silêncio presente na não realização da conferência coloca-se como a “treva obscura” que impede o esquecimento ao mesmo tempo em que corrobora a angústia sobre a experiência limite da testemunha mediante a impossibilidade da fala. A apropriação, que em outras conferências consiste na *deformação criativa* de corrigir, neste caso, se concentra no silenciar; dessa forma, o senhor Eliot se reaproxima da concepção atualizada de Adorno, que, em *Teoria estética* (2011), menciona Celan e parece reconhecer seu potencial poético depois de Auschwitz, relacionando-o exatamente ao silêncio:

Os poemas de Celan pretendem exprimir o horror extremo através do silêncio. Tornase negativo o seu próprio conteúdo de verdade. Imitam uma linguagem impotente dos homens, e até de toda a linguagem orgânica, a linguagem do que está morto nas pedras e nas estrelas. [...] A infinita discrição, com que procede o radicalismo de Celan, aumenta sua força. [...] Numa semelhança remota com o modo como Kafka precedeu a pintura expressionista, Celan transpõe para processos linguísticos a desobjectivação da paisagem, que se aproxima do anorgânico. (ADORNO, 2011, p. 489).

Por essa perspectiva, o senhor Eliot não encara o risco de degenerar em uma ironia ou em deformações que poderiam ser mal interpretadas como levianas ou mesmo de deixar transparecer as suas concepções pessoais — tal qual acontece em algumas das outras conferências — e, então, silencia, deixando prevalecer a poesia de Celan em si, que, de acordo com Adorno (2011), exprime esse horror extremo. É como se o som retumbante da guerra fosse preenchido por esse vazio, esse silêncio do respeito à testemunha e à memória mantida por meio da prevalência do exercício da linguagem do sobrevivente, que responde à barbárie por meio do fazer poético:

Se fazer poesia depois de Auschwitz seria um gesto de barbárie, Paul Celan, como filho de Auschwitz, foi o poeta que certamente respondeu que o gesto poético precisava continuar existindo, mais do que antes, como resposta à barbárie. [...] Desejando tocar o indizível, fazendo poesia depois de Auschwitz, Celan suporta nos olhos aquilo que jamais morreu nos campos: a lógica sem lógica que transforma em lei o estado de exceção. Mas o que exatamente isso significa? A lógica dos campos ecoa por outros espaços como uma espécie de estrutura política que vai se atualizando e se espalhando para além de algo que se arquiva no passado. (TORRES, 2021, p. 72-73).

Nesse sentido, deve ser ressaltado o ímpeto do senhor Eliot de fazer prevalecer a voz de Paul Celan, de deixar narrar a quem condiz o gesto poético que responde à barbárie. Aliadas a esse desejo de resistir aos ecos atroztes do ocorrido, há algumas vertentes, como a perspectiva da pesquisadora Luba Jurgenson, as quais compreendem que essa postura, como aliada da “recusa à exploração do sofrimento humano para fins estéticos, foi na maior parte do tempo interpretada como a impossibilidade de dizer o real dos campos” (JURGENSON, 2003, p. 366). Ou seja, para essa perspectiva, mais do que a impossibilidade de dizer, trata-se de uma escolha — difícil — sobre o que e como dizer, a fim de equilibrar a dialética do lembrar com a do absoluto respeito ao sofrimento alheio. Tal perspectiva se confirma com uma afirmação posterior de Adorno, em que o teórico altera seu discurso anterior. Na obra *Dialéctica negativa* (2009), ele declara que:

O sofrimento perenizante tem tanto direito à expressão quanto o martirizado tem de berrar; por isso, é bem provável que tenha sido falso afirmar que depois de Auschwitz, não é mais possível escrever nenhum poema. Todavia, não é falsa a questão menos cultural de saber se ainda é possível viver depois de Auschwitz, se aquele que por acaso escapou quando deveria ter sido assassinado tem plenamente o direito à vida. (ADORNO, 2009, p. 300).

Assim, somos levados a refletir sobre como Celan estaria, enquanto foi possível suportar, buscando maneiras de produzir poesia dentro dessa lógica de modo a evitar a exploração do

sofrimento humano como produto cultural — exatamente o que era condenado por Adorno. Essa perspectiva também é percebida pela pesquisadora Jeanne Marie Gagnebin:

O que talvez tenha levado Adorno a retomar a polêmica do *dictum* e Celan a retirar o poema “Todesfuge” de algumas antologias e não mais lê-lo em público, seja o fato de que ambos, em seus respectivos âmbitos, reagissem fortemente contra o esquecimento do trauma através da apropriação do mesmo como mero produto cultural a ser consumido. Ou seja, fazer de Auschwitz algo representável, isto é, com sentido assimilável, digerível. (GAGNEBIN, 2006, p. 79).

Alinhados ao que propõe Gagnebin (2006), entendemos que Tavares, por meio da personagem senhor Eliot, também prefere não fomentar Auschwitz como algo digerível, muito menos como produto cultural. Ao preferir silenciar, ao emudecer frente ao verso de Celan e deixar prevalecer a sua voz, o silêncio da 7ª Conferência quebra o tom jocoso das deformações anteriores e resguarda o que, no século XX, não pode ser profanado.

Por essa perspectiva, é válido incorporarmos também a contribuição teórica de George Steiner, em seu artigo “O silêncio e o poeta”, presente na obra *Linguagem e Silêncio — Ensaios sobre a crise da palavra* (1988), em que reconhece que “há uma terceira modalidade de transcendência: nela, a linguagem simplesmente cessa e o movimento do espírito não produz nenhuma manifestação exterior de sua existência. O poeta mergulha no silêncio [...]” (STEINER, 1988, p. 66). Essa leitura metafórica de Steiner nos possibilita retomar o próprio mergulho no silêncio de Celan, ao colocar fim à sua vida, bem como o indício de uma singela representação desse emudecimento por Tavares ao encerrar a obra do senhor Eliot sem a última conferência a ser conduzida pela personagem.

Sendo assim, diante da perspectiva adorniana, corrigida posteriormente, sobre a impossibilidade da criação poética diante da barbárie; da visão de Agamben das limitações ou impossibilidades de falar sobre o trauma ou ao discutir o peso do testemunho; da perspectiva de Irene Aron, ao refletir sobre o indizível em Celan; e da proposta de George Steiner, ao refletir sobre o poeta e o silêncio, podemos entender que o conferencista senhor Eliot assume uma postura humilde e complexa sobre a poesia de Paul Celan e direciona essa sua não conferência à polêmica sobre averbar o horror, numa postura — contrária à das outras conferências deformadoras — de franca reverência. Além disso, diante do horror dessa experiência, portanto, não mais se admite a separação entre a biografia, a intencionalidade e o texto.

Ainda que não seja utilizado na íntegra, muito nos interessa investigar o poema de onde o verso é retirado. Nesse caso, quando trazemos para análise o poema de Celan, essa percepção do silenciamento como ferramenta para a manutenção da voz do eu lírico se fortalece:

CRISTAL

Não busques nos meus lábios a tua boca,
nem diante do portão o forasteiro,
nem no olho a lágrima.

Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho,
sete corações mais fundo bate a mão à porta,
sete rosas mais tarde rumoreja a fonte.
(CELAN, 1999. p. 37).

A escolha do título, “Cristal”, pode evidenciar o que seria uma tentativa de transparecer e clarificar, tornar cristalino, o conteúdo do poema. Ao mesmo tempo, o termo remete ao efeito da luz ao incidir em um cristal: a refração decompõe o feixe luminoso em diferentes cores que o compõem, da mesma maneira que as metáforas do poema são decompostas nos versos e nas palavras que o integram e vão suscitar distintos caminhos de compreensão para a leitura. Isto é, o efeito cristalino que, supostamente, se busca é, também, hermético. A primeira estrofe constrói-se de maneira bastante acessível em termos de racionalidade: há uma mensagem clara demarcada entre o interlocutor e aquele a quem se dirige. Esse feito marca uma alteridade — entre o eu lírico e o outro — esvaziada de expectativas e relações, descompassada. Não se alcança o afeto ou o desejo, pelo beijo, nem a hospitalidade, pela recepção do estrangeiro, e até mesmo a marca da dor, a lágrima, parece já ter se esgotado por seu excesso. Na segunda estrofe, a racionalidade parece se distanciar, assim como a marcação evidente da interlocução. Os versos, marcados pelo uso do número sete — representativo para diversas culturas e que também parece ser intencional na escolha de Tavares, já que estamos refletindo a respeito da 7ª Conferência —, marcam alguns ciclos de altura, profundidade e tempo, enfatizados por métricas não convencionais: “noites”, “corações” e “rosas”, que deflagram o esvaziamento, por meio da linguagem, abrindo sentidos intangíveis à racionalidade.

Mais especificamente, no verso escolhido pelo conferencista senhor Eliot, “Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho” (TAVARES, 2012a, p. 71), o que notamos é a intensa referenciação ao campo semântico da morte, a exemplo do uso de “noite” e “vermelho”, para além da repetição do número sete. Essa alegoria, hermética, remete a uma mudança, o que se evidencia pelo termo “muda”; contudo, não há transformação real: o que se nota é o “vermelho para vermelho”. Diante da fratura pelos horrores do século XX, por meio do verso de Celan, há apenas a constatação desta realidade, sem apaziguá-la, nem redimi-la; sem mudança efetiva ou esperança de alteração, como afirma Yvette K. Centeno, uma das tradutoras de Paul Celan, na abertura da coletânea *Sete Rosas mais Tarde*: “Não há salvação possível na obra de Celan, que não aponta caminhos, não filosofa, apenas lambe feridas que não cicatrizam nunca mais. A vida,

que é manifestação, encontra-se contaminada irreversivelmente” (CENTENO, 1993, p. xix-xx). Nesse contexto, a abordagem sentimentalmente acachapante dos versos e que transita por uma certa racionalidade-não-racionalidade revela potencialidades de sentido e significado a partir das quais qualquer tentativa de explicação ou deformação, por meio dos comentários do senhor Eliot em uma conferência, certamente estaria aquém das próprias metáforas que o poema cria. Para além dessa certeza da impossibilidade de alcançar as imagens já presentes no verso, fica evidente que qualquer exercício de deformação criativa a partir desse excerto violaria o que é inestimável em seu conteúdo e em sua forma.

Desse modo, ao fim da obra tavariana, no silêncio da não realização dessa última conferência, preserva-se o verso de Celan, o poeta que certamente afirmou que o gesto poético é uma resposta à barbárie, e, por direta consequência, testemunhamos um senhor Eliot que “desvia os olhos do seu presente” e, a partir dessa percepção, deixa prevalecer a voz do sobrevivente, permanecendo ele próprio em silêncio. Nesse sentido, o que faz o senhor Eliot é reproduzir a postura de Gonçalo M. Tavares como autor que aborda a temática do pós-Guerra nas demais obras. Ou seja, por não haver a deformação ou deturpação dos efeitos do Holocausto nem em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), nem nos demais livros em que essa temática é abordada, reconhecemos um alinhamento temático desse projeto. O que identificamos é o efeito de potencializar e ampliar o constante alerta à barbárie do ocorrido. Esse viés está presente, por exemplo, na obra *Atlas do corpo e da imaginação* (2013b), em que Tavares condensa a relação entre a guerra e a impossibilidade da linguagem ao articular excertos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Karl Kraus e Lenz Siegfried: “Vêem o suficiente, para quê falar? Como se a brutal modificação do corpo constituísse um insubstituível discurso. Nada havia para dizer: a falta no corpo exprimia tudo” (TAVARES, 2013b, p. 99), se referindo a um casal que se encontra após a guerra, com uma amputação na perna do marido, e não trocam uma palavra.

4.2 A CRÍTICA DA CRÍTICA: UMA MOEDA DE TROCA COM A ACADEMIA

Para além da perspectiva do emudecimento referente à quebra dos versos ou do respeito à testemunha, localizamos uma relação ambivalente entre a tradição e a irreverência das deformações criativas na obra de Gonçalo M. Tavares. Isso porque, ao mesmo tempo em que se identifica uma crítica à tradição, não seria possível fazê-la não fosse o próprio autor também um erudito ou, para usarmos um termo próprio ao contexto em que esta tese circulará, um acadêmico. Nesse contexto, notamos espaços embrionários de uma crítica justamente à academia,

já que as conferências recebem esse nome, mas distorcem parte das características esperadas do gênero, como a autoridade do conferencista ao assumir um uso apropriativo e, em alguns casos, subversivo dos poemas e versos isolados.

É pertinente ressaltar que a obra que nos é central para esta pesquisa dialoga, direta ou indiretamente, com outros vários pequenos livros da coleção “*O Bairro*”, também já citados neste trabalho, os quais igualmente remetem a grandes nomes da tradição literária. Também já mencionamos que os protagonistas dessa coleção se utilizam de uma biblioteca de referências eruditas para construir esse contexto ficcional que, em meio a outros acontecimentos, é palco para que ocorram as conferências. Nesse processo, passa a ficar visível que as deformações baseadas em recortes de versos de poemas a serem analisados — sem a devida consideração da sua situação de produção original —, em análises literárias controversas e em versos a que se propõem correções consistem nesse mecanismo de construção de elucubrações que originam estranhamentos por parte dos leitores. Como desenvolvemos aqui, essa prática, apesar de poder ser lida como uma aparente desvalorização dos versos poéticos, também pode figurar como um estímulo a novas formas de lidar com essa tradição.

Por fazer essa rememoração sem desvalorizar o autor referenciado, entendemos que esse fazer poético — realizado em condição caricata por senhor Eliot — estimula leituras ainda mais criativas e imaginativas, de forma que pretende estimular a possibilidade de abrir espaço no universo literário para uma crítica menos ortodoxa, que se permita, por vezes, ousar mais na forma de ler e de escrever sobre as obras. Isto é, por meio de sua proposta literária, Tavares estimula saltos mentais e criativos também no espaço acadêmico, de modo que o receio de errar deixe de ser um peso paralisante àquele que se propõe ao exercício da pesquisa.

Nessa perspectiva, podemos assumir que esse processo está diretamente relacionado a uma proposta estratégica de questionar a postura rígida da academia em relação ao pensamento e à criatividade, principalmente no âmbito da criação e da crítica literária. Ainda que muitos espaços universitários estejam se esforçando para abraçar essas novas produções como alvo de suas pesquisas acadêmicas mais recentes, há muitas restrições em assumir esse espaço como propício para a elaboração desse tipo de crítica.

Em outra perspectiva, a forma como as conferências ocorrem — aparentemente esvaziadas e sem efetivo diálogo com seus ouvintes — também reflete problemas de recepção que acometem o espaço acadêmico, sobretudo no que diz respeito à circulação do conhecimento que é ali produzido. A seguir, citamos duas passagens que ilustram essa perspectiva. A primeira se repete em todo início de conferência: “Hoje não está muita gente — disse ao senhor Eliot o senhor Manganelli, desculpando-se [...]” (TAVARES, 2012a, p. 13). Ela evidencia o caráter

pouco movimentado ou até mesmo esvaziado dos eventos acadêmicos conhecidos desse público. A segunda pode aparecer, com pequenas modificações, ao final das conferências: “Dado o tempo diminuto que temos disponível, encerro por aqui esta primeira explicação de um verso. Muito obrigado a todos pela atenção” (TAVARES, 2012a, p. 20). Nas demais ocorrências, também é possível perceber uma promessa de qual seria o próximo verso analisado, caso houvesse mais tempo, ou apenas um agradecimento.

Assim, podemos partir dessas características para, então, questionar a efetividade dos diálogos e o interesse nas trocas nesse espaço acadêmico. As conferências do senhor Eliot não registram, por exemplo, um momento para dúvidas após as falas ou um diálogo contributivo ao final da explicação dos versos, o que inclusive difere de alguns eventos acadêmicos produtivos em que existe essa troca ativa de referências e sugestões. Nesse caso, ainda que estejam em espaço propício, um auditório no bairro fictício, para que o compartilhamento aconteça, não fica explícito que ele ocorra entre os envolvidos na situação representada. Como levantamos anteriormente, uma possibilidade é reconhecermos que a genialidade provocativa da personagem senhor Eliot estimula a permanência ou o retorno da audiência para as sessões seguintes.

É curioso destacar esse ponto sobre o diálogo contributivo porque o próprio Gonçalo M. Tavares cultiva o hábito de dialogar com a academia, tendo participado de eventos acadêmicos no Brasil, em Portugal e em outros países. Para citar apenas eventos recentes da Universidade de São Paulo, sua presença foi destaque, por exemplo, em 2019, em um colóquio com organização do Grupo de Pesquisa “Colonialismo e Pós-Colonialismo em Português” (USP/CNPq), sob orientação da professora Fátima Bueno, integrante do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), e, em 2021, na IX edição das Jornadas de Literatura Portuguesa, sob organização dos professores Caio Gagliardi e Lilian Jacoto (DLCV). Nesse caso, podemos admitir que Tavares aceita participar desses eventos, partilha dos aprendizados e garante o seu espaço no meio acadêmico, ainda que não se deixe influenciar por um jogo de interesses, típico desse contexto, que poderia esperar uma troca de favores em que predomina o egocentrismo. Evidencia-se, assim, que Tavares se coloca nessa ambivalência de açular a crítica, por meio da personagem senhor Eliot, ao mesmo tempo em que partilha desse espaço acadêmico literal e figurativamente.

Se considerarmos, além disso, o efeito que a obra pode provocar no leitor a partir das ferramentas de criação utilizadas, é necessário enfatizarmos o papel do diálogo com a tradição que, no caso de Tavares, é ponto de partida para essa criação literária. Então, ainda que o diálogo não se estabeleça dentro do enredo de *O senhor Eliot e as conferências*, usando-se desse espaço acadêmico, ele é estimulado para fora dele, podendo alcançar a nós, leitores. A respeito dessa

possibilidade de o diálogo intertextual extrapolar a obra, Laurent Jenny, em seu artigo “A estratégia da forma”, publicado no livro *Intertextualidades*, afirma:

Se o sujeito é verdadeiramente esse ser mumificado vivo pelos códigos sociais que cercam o seu cotidiano, que melhor ferramenta haverá do que a intertextualidade, para quebrar a argila dos velhos discursos? A intertextualidade deixa de ser aproveitamento bem-educado, ou citação da Grande Biblioteca, para se tornar estratégia de mistura; e estender-se, para fora do livro, a todo o discurso social. (JENNY, 1979, p. 48).

Tavares nos parece partir exatamente desse ponto abordado por Jenny: a citação de outros autores — tanto como espectadores da conferência, quanto como autores dos versos que toma para análise — salta desse aproveitamento pontual para tornar-se um amálgama a partir do qual sua escrita criativa se faz e nos toca. Por isso, vale trazer a ideia, ainda em Jenny, de que “Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora” (JENNY, 1979, p. 49). E é exatamente esse ímpeto crítico, explorador e, principalmente, lúdico de criar a partir da revisitação de outros autores que podemos reconhecer na forma como Gonçalo M. Tavares constrói sua obra. Ressaltamos ainda que isso só é possível porque o próprio Tavares está imerso nesse mesmo universo e partilha de uma grande bagagem crítica e literária, o que fica evidente pela diversidade de autores que mobiliza na sua escrita: de Cecília Meireles a Swedenborg, quando aludimos a apenas dois nomes citados no lúdico *Bairro*.

Nesse âmbito do papel crítico de incorporar a tradição, há também uma contribuição de Harold Bloom em sua obra *Angústia da Influência* para o que pretendemos abordar aqui. Há um excerto na obra que, inclusive, parece ilustrar o que Tavares concretiza ao rememorar a tradição literária com o senhor Eliot. Nele, Bloom afirma:

A influência poética — quando envolve dois poetas fortes, autênticos — sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir. (BLOOM, 2002, p. 80).

Nesse sentido, é importante destacar como esse papel da revisitação da tradição literária é imprescindível para a proposta tavariana. Contudo, ela também partilha da ideia, presente na obra de Bloom, de que “A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora” (BLOOM, 2002, p. 45). Por isso, ela é ponto de partida, mas também utilizada para reestruturar a forma como se dá a leitura da tradição e, portanto, a forma como olhamos, academicamente, para o que é admitido

como cânone. Nesse sentido, uma das conferências que menciona especificamente essa temática merece ser recordada a título de exemplo. Trata-se da 6ª Conferência, que pretende explicar o verso de Joseph Brodsky: “Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação” (TAVARES, 2012a, p. 63). Ainda que não retomemos a análise do verso em si, já trabalhada anteriormente, há um trecho em que o conferencista discorre sobre o papel do crítico:

Que fique bem claro que não pretendemos com esta hipótese colocar problemas artificiais a este verso de Joseph Brodsky. Admiramos o trabalho dos poetas e estas considerações não devem ser vistas, de modo algum, como um questionar das palavras que o poeta chama para os seus versos. Há que distinguir os dois ofícios: o ofício de quem faz e o ofício de quem analisa e procura explicar. E este ofício de clarificação pressupõe perguntas. No fundo, a explicação desse verso, como qualquer outra, tem um objectivo: conseguir levar a clareza aos homens e às mulheres do mundo que sejam colocados diante do verso de Brodsky que temos vindo a analisar. (TAVARES, 2012a, p. 68-69).

Para além do aspecto do olhar crítico centrado na tradição, podemos retomar Bloom para refletir sobre essa abordagem contrastante do senhor Eliot sobre o que deveria figurar como a essência do que assumimos como crítica literária. Para Bloom (2002, p. 144): “A crítica é a arte de conhecer os caminhos ocultos que vão de um poema a outro”. Para o senhor Eliot, o objetivo de quem analisa e procura explicar — de acordo com o excerto — consiste em levar a clareza, o que transparece, como ressalva, uma prepotência racionalista. Por isso, torna-se imprescindível que assumamos e reconhecamos essas novas propostas artísticas que buscam por novas formas de pensar e criar — isto é, a clarificação baseada nas perguntas —, além de, de certa forma, importunar o fazer crítico consolidado, desafiando a ortodoxia acadêmica. Este exercício é imprescindível já que, ao não reconhecermos que parte desse movimento está baseado justamente na rememoração e no diálogo com outros autores, tal qual o faz Gonçalo M. Tavares, muito da essência das novas gerações de autores literários deixa de ser valorizada e contemplada pela crítica, contrapondo-se ao que deveria ser seu constante exercício de domínio dos caminhos ocultos entre as produções escritas.

Ao assumir essa perspectiva, Tavares se alinha a outros autores, inclusive portugueses, que se utilizam da tradição literária como ferramenta criativa, ainda que nem todos vivenciem a mesma aceitação ou reconhecimento público, em especial pela comunidade acadêmica. É o caso, por exemplo, de Fernando Pessoa, José Saramago, Nuno Camarneiro e Pedro Eiras. Para citar casos específicos, todos esses autores redigiram obras em que se trava esse mesmo diálogo com a tradição literária, realizado à sua maneira também por Gonçalo M. Tavares.

Fernando Pessoa se posiciona como integrante dessa revisitação da tradição literária ao criar heterônimos que, de certa maneira, dialogam com a poesia clássica ou com o futurismo.

No caso de José Saramago, esse diálogo ocorre em mais de uma obra, mas podemos destacar o *Ensaio sobre a Cegueira* (2020) em que a premissa estabelece diálogo com a obra *A peste* (2017), do escritor francês Albert Camus, em que se possibilita também a reflexão sobre a condição humana sob circunstâncias extremas.

Nuno Camarneiro, em *No meu peito não cabem pássaros* (2012), reparte o enredo em três protagonistas: Karl, um imigrante solitário em Nova York, à procura de companhia e meios de ganhar a vida, que pode ser associado ao personagem Karl Rossmann de *Amerika* de Franz Kafka (2012); Fernando, um jovem português que gosta de escrever e vai morar com as tias em Lisboa, que pode ser aproximado do próprio Fernando Pessoa; e Jorge, um menino argentino que ao lado da irmã, Norah, se entrega quase o tempo todo a jogos da imaginação, que facilmente pode ser associado a Jorge Luis Borges. Ou ainda, no caso de Pedro Eiras, se vê este exercício de revisitação na obra *Ensaio sobre os Mestres* (2019), em que o autor realiza uma vasta montagem a partir da recolha de fragmentos, recortes e citações.

Para esses autores, a intertextualidade permite que se estabeleça uma conexão com a tradição literária e cultural, ao mesmo tempo em que se cria uma obra original e inovadora. Nesse sentido, desejamos caracterizar nosso objeto central como um exemplo da rica tradição literária portuguesa que se usa da revisitação do passado literário para criar sua própria voz na literatura contemporânea. Em resumo, Tavares destaca a importância da tradição literária na formação da literatura atual, ao mesmo tempo em que incentiva novas abordagens criativas e perspectivas inovadoras. A diferença principal é que Tavares o faz sob a problematização da academia, com uma perspectiva crítica para a crítica literária.

Com essas contribuições, alinhadas à proposta de outros autores, mas com suas especificidades críticas, entendemos que Gonçalo M. Tavares, em seu livro *O senhor Eliot e as conferências* (2012a), destaca a importância da liberdade intelectual e do pensamento crítico ao mesmo tempo em que reflete sobre o papel da tradição literária, propondo um necessário equilíbrio entre ambos. Nesse processo, defende-se que o cânone seja revisitado sem que isso se imponha como uma limitação crítica, considerando “a história poética como indistinguível da influência poética, uma vez que os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p. 55). Ou seja, a partir dessa perspectiva, as escolhas envolvidas no processo criativo podem e devem assumir a percepção de que “[a] análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma” (JENNY, 1979, p. 44). Por isso, entendemos que o que Gonçalo M. Tavares executa, ao visitar

a tradição, é propor uma crítica da crítica no formato como a assumimos no trabalho acadêmico atualmente e, assim, o autor propõe expandir o processo criativo.

Nesse sentido, é inevitável relacionar o que faz o senhor Eliot ao que T.S. Eliot discute em seu ensaio “A função da crítica”, no qual aborda a importância da crítica literária e seu papel na compreensão e na avaliação da literatura. Nesse texto, T. S. Eliot, ao argumentar que a crítica deve ser percebida como uma forma de arte em si mesma, e que os críticos devem ter conhecimento profundo da literatura e das tradições críticas, preconiza o que sua personagem tavariana busca demonstrar ao mobilizar a importância da história e da tradição para a crítica literária. Há, contudo, um ponto de divergência entre o senhor Eliot tavariano e T.S. Eliot. Essa divergência consiste na compreensão de que um trabalho literário não pode ser separado de seu contexto histórico e cultural. Não é isso o que executa o conferencista ao propor suas explicações de versos, analisadas neste trabalho, mas é exatamente essa quebra do contexto e de aspectos do que é vastamente conhecido sobre o crítico inglês que suscita algum incômodo e abre reflexões produtivas ao entrarmos em contato com a personagem. Apesar disso, nós, receptores da obra, percebemos: sua escrita está perfeitamente colocada em seu tempo por assumir essa forma contemporânea de trabalho criativo deformador a partir da tradição, o que colabora, por fim, para o que é também enfatizado por T. S. Eliot a respeito da importância da crítica literária para a própria saúde e vitalidade da literatura, argumentando que a crítica séria e rigorosa é essencial para o desenvolvimento contínuo da literatura como forma de arte.

O que vemos, então, com a postura do conferencista senhor Eliot, na obra de Gonçalo M. Tavares, é a consolidação dessas práticas: o protagonista, ao criar no âmbito literário a partir das deformações, e ao fazê-lo dentro do espaço que simula o acadêmico, questiona a postura ortodoxa da universidade em relação ao pensamento e à criatividade; e critica a figura do intelectual no mundo contemporâneo, limitado pelas inseguranças e pelo pouco diálogo efetivo nesse espaço. Simultaneamente, a personagem tavariana estimula novas posturas em relação a saltos mentais e criativos no meio acadêmico, o que, além de desafiar a concepção e a prática atual da crítica literária, também contribui para a evolução da criação literária na contemporaneidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: A PARTE PELO TODO: O CASO D'O SENHOR ELIOT COMO METONÍMIA DA FICÇÃO TAVARIANA

Não é apenas pela temática do silenciamento ou pela crítica à academia, em contato com a tradição, que o livro *O senhor Eliot e as conferências* pode ser considerado representativo da ficção tavariana. Por isso, pretendemos encerrar nossa leitura interpretativa neste trabalho com uma visão transversal das abordagens temáticas e criativas presentes na obra tavariana que são mobilizadas no título que nos é central ou que dialogam com ele. Pretendemos, assim, propor uma breve recapitulação transversal da produção tavariana, buscando posicionar *O senhor Eliot e as conferências* ao centro — isto é, como obra representativa e metonímica — do projeto literário ficcional de Gonçalo M. Tavares.

Como ponto de partida, destacamos que, no livro *Biblioteca* (2009), estão referenciados todos os autores cujos versos são deformados pelo senhor Eliot em suas análises (TAVARES, 2009). A seguir, estão reproduzidos os verbetes dos autores na sequência em que o livro *O senhor Eliot e as conferências* os cita:

Cecília Meireles

Minha cara Cecília, certas lâmpadas de luz tranquila vestem melhor um dorso nu que um vestido de linho comprado nas lojas mais decentes da cidade.

Sou capaz de me sentar sobre a relva a comer bolacha, vendo passar a guerra e o dinheiro. Mas é difícil.

Atrás da superfície do dia, uma moça toca nos calções do seu rapaz, e ri-se como uma criança que aprende a descascar laranjas.

Se uma laranja não for descascada com um sorriso, terá gosto ruim. Isso foi o que minha avó ensinou. Na Faculdade, aprendi outras coisas, mas nenhuma mais importante. (TAVARES, 2009, p. 26).

René Char

Havia seis virtudes num reino composto por um único rosto.

Era o de uma mulher. E o homem que sangrava olhava para o rosto para o sangue parar.

Se cem anos ficares a olhar o meu rosto com seis virtudes, cem anos o teu sangue deixará de sangrar. Ela disse.

Ele baixou os olhos com vergonha e subiu depois os olhos para o céu e, nos dois percursos, deixou de ver o reino de um único rosto. E foi aí que a ferida má fez dele um morto. (TAVARES, 2009, p. 135).

Sylvia Plath

Delicada, uma mulher branca de pescoço negro desceu de uma carruagem de doídos. Havia um gordo vermelho, e havia outras cores. As abelhas fornicam o teu correio e não deixam que as boas notícias cheguem. Seis exercícios contra uma parede.

Quatro comprimidos contra um estômago. A alegria é um poço de que tens medo e em cada mão tens seis dedos, um para ser cortado e os outros cinco para abraçares quem amas. Mas esquecerás os cinco que ficam e só ficarás com o dedo que expul-saste.

Dedo mau e negro. (TAVARES, 2009, p. 150).

Marin Sorescu

Teve uma biblioteca e uma amante. A biblioteca enorme e a amante pequenina, típica, de corpo mirrado. Mas a biblioteca gigante tinha todos os livros numa língua que ele desconhecia. E a amante, apesar de pequenina, tímida e mirrada, possuía partes do corpo que qualquer homem gostaria de reler.

Fechou a biblioteca à chave e seguiu em direção à brutalidade. (TAVARES, 2009, p. 104).

W. H. Auden

Entrou com o seu passo discreto numa livraria veloz e perguntou: têm poesia? “Não”, respondeu o livreiro, e Auden teve de entrar numa outra livraria um pouco mais lenta.

Auden, cansado de procurar, sentou-se num banco de jardim onde alguém esquecera um livro. Era de Yeats, um poeta lento, que já havia morrido. Pensando nos seus dois olhos, nos seus dois ouvidos e no seu coração um, Auden murmurou: todos os meus cinco instrumentos concordam — eis um poeta que faz deste dia um dia alegre.

E toda a tarde o coração não dardou os olhos de um livro que se abria como uma porta familiar. (TAVARES, 2009, p. 167).

Joseph Brodsky

Se mobiliaries demasiado a felicidade deixarás de ter espaço para circular, e a imobilidade forçada em quatro dias traz tristeza e um pássaro. Aos pássaros podes matar com uma bala, mas a tristeza não se mata com uma bala porque não é exterior a ti. A não ser que a bala seja apontada para a tua cabeça.

Mas preferível seria, talvez, o ato de não colocar demasiados móveis pesados na tua felicidade. Pouparás na bala e no crânio, o que são duas vantagens. (TAVARES, 2009, p. 84).

Paul Celan

Sete gerações mais tarde, entrará na tua casa para, simulando ser vento, te dizer o que o momento exige. O homem que sobrevive com cem migalhas não é mais forte do que aquele que sobrevive com um pão. O teu olho tem outro olho ao lado, e o teu coração outro coração. Porém, se adormeceres, afastar-me-ei de ti. Como um trem.

E uma máquina bruta não compreende o vinho nem o regresso. (TAVARES, 2009, p. 125).

Não é coincidência que todos esses autores sejam retomados nas duas obras distintas de Tavares. Ambas, pela nossa hipótese interpretativa, são escritas a partir da mesma lógica de usar a tradição como argila para criar, a partir de certa estratégia deformativa, o viés literário desta nova geração. Isso porque, ao escolher traços pontuais desses autores e criar, a partir deles, novas perspectivas interpretativas ou artísticas, estamos diante de um mecanismo muito próximo daquele que acontece com os versos nas conferências aqui estudadas. Entendemos, assim, a partir desse breve exemplo, que *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) pode ser considerado um procedimento paradigmático de outros títulos de Gonçalo M. Tavares, neste caso de *Biblioteca* (2009).

Para que possamos seguir adiante no objetivo de reconhecer o papel metonímico da obra para o projeto literário de Tavares, podemos refletir mais detidamente sobre o conteúdo trabalhado nos excertos reproduzidos. Isso acontece não apenas por serem retomados autores que, sabemos, trabalham a temática da guerra como pano de fundo comum. Para além dos nomes em comum há também, no conteúdo, diálogos que podem ser notados entre esses dois títulos,

como a superfície do dia, no excerto de Meireles, e a noção da passagem do tempo, no caso de Celan. Essa abordagem de temáticas complementares em obras distintas não é exclusividade desses dois títulos, mas neles fica mais evidente: a 1ª Conferência, sobre o verso de Cecília Meireles, desenvolve uma longa reflexão sobre “ver o dia crescer”; enquanto o verso de Celan selecionado pelo senhor Eliot também aborda o “sete”, mas em vez de “sete gerações”, se lê “sete noites”, reforçando, metaforicamente, a passagem do tempo. Assim, intencionalmente ou não, evidenciam-se conexões também no conteúdo das obras a partir dessas seleções e análises.

Para além da obra *Biblioteca*, se considerarmos o título *Breves notas sobre a ciência* (TAVARES, 2010a), é possível notar correlação com tópicos abordados em *O senhor Eliot e as conferências*. Um exemplo é o excerto: “Uma incompetência / Aprende pois a utilizar metáforas, caro cientista. Não sejas incompetente” (TAVARES, 2010a, p. 113), que, indiretamente, reflete a tensão nas considerações sobre ciências e artes, também associadas à reflexão sobre a produção crítica e acadêmica, citada anteriormente. Essa abordagem não está isolada nessa obra, já que o título *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas* também é indiretamente mencionado em *O senhor Eliot e as conferências*, em função da ligação entre as personagens senhor Swedenborg e senhor Eliot, presentes em ambos os títulos (TAVARES, 2011b, 2012a) e habitantes de um mesmo espaço diegético.

Por consequência, a partir dessa reflexão sobre a lógica científica e a linguagem envolvida na comunicação da ciência, por meio da provocação sobre o uso das metáforas, corrobora-se a perspectiva de Gonçalo M. Tavares, para quem a visão crítica da ciência carece de indagações sobre o método e os procedimentos, como discutimos anteriormente a partir do papel da academia referenciada nas conferências. Assim, ao observar suas questões quanto ao âmbito universitário por meio das provocações da personagem senhor Eliot e a partir do papel do crítico-leitor que exercita certa canhestrice na interpretação metafórica dos versos, encontramos outros pontos de contato que garantem a dimensão metonímica no livro *O senhor Eliot e as conferências*. Nesse caso, indicamos apenas um dos títulos da coleção “*O Bairro*”, mas, como desenvolvido neste trabalho, a simples menção a outros autores da biblioteca afetiva de Tavares na escolha dos demais moradores dessa comunidade também garante ao nosso objeto de pesquisa uma característica que reforça a sua centralidade: seu enredo, por meio da seleção afetiva dos poetas a serem citados e explicados pelo senhor Eliot, reproduz a forma de curadoria que ocorre no restante do *Bairro*.

No âmbito das referências teóricas que orientam a produção do autor português, é imprescindível retomarmos também a influência de vertentes da crítica literária nessa produção tavariana, a exemplo de Roland Barthes, com a discussão sobre a autoria, ou da valorização da

tradição preconizada por T. S. Eliot. De forma integrada, as referências implícitas ao autor que inspirou a personagem senhor Eliot, como é o caso da influência literária de James Joyce, se constituem como simulacro do papel desempenhado pelo conferencista Eliot para a literatura tavariana. Isso se torna explícito, por exemplo, no caso de *Uma viagem à Índia*, obra de Tavares (2010d) inspirada em uma personagem Bloom, o que também faz referência a Joyce, além de dialogar com uma das obras fundadoras da tradição portuguesa, *Os Lusíadas*. Outro ponto de destaque nessa perspectiva são as inúmeras referências ao adjetivo *Bloom* que, embora não sejam citadas diretamente em *O senhor Eliot e as conferências*, puderam ser trabalhadas nesta pesquisa a partir dos excertos de *Breves notas sobre Literatura-Bloom*, em função da intrínseca relação entre a própria natureza temática e criativa da literatura tavariana, e os conteúdos de-formados pelo senhor Eliot nas conferências (TAVARES, 2012a, 2018a).

Ao longo das análises, lacunas e saltos explicativos permitem a livre associação também aos livros *Breves notas sobre as ligações* (TAVARES, 2010b) seguidas de *Roland Barthes e Robert Musil* (TAVARES, 2004), nos quais excertos oriundos do conteúdo de outros autores são dispostos em tabelas literárias como caminho de leitura para esse texto poético tão fragmentário quanto os versos recortados pelo conferencista, conforme fica evidente em Diálogo [II]:

Quadro 2 — Diálogo [II]

Maria Filomena Molder	Maria Gabriela Llansol
“O colecionador protege tesouros, guarda-os, aumenta-os”	“A lei [lugar comum onde se está com os outros], o lugar de todos, a casa invisível que guarda a cidade, onde os diferentes vivem.”
“a noite por salvar”	“Pois a acção de todos os templos é reparar o bem que encerra no seu interior.”
“Não é esta a palavra, não é esta...”	“— temos de ser vistos, ânsia de ver”
“colocar-se junto daquilo que sempre se degrada, se decompõe, daquilo que sempre já foi.”	“E ali estão, sem chorar, apenas a ver, e, ao estarem apenas a ver, a julgar.”
“O espanto da semelhança”	“Pois ser homem é estar fixo, é pesar, pensar sobre alguma coisa.”

“... a brevidade do nosso durante não é para brincadeira, ainda que seja para o riso.”	“... a esta religião em que o futuro se tornou.”
--	--

Fonte: (TAVARES, 2010b, p. 30)

Em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a), ainda que o texto não esteja disposto em estrutura tabular, o conteúdo lacunar das explicações e as relações surpreendentes estabelecidas pelas análises sobre os versos pode gerar um efeito bastante similar, entre saltos e paralelismos.

Próximo dessa relação com outros autores, o recente título *Na América, disse Jonathan* (2018e) estabelece diálogo com a produção kafkiana²² e lembra a obra norteadora do viés teórico da literatura de Tavares, *Atlas do corpo e da imaginação* (TAVARES, 2013b). Neste livro transparece, por meio da conexão de inúmeras vertentes filosóficas, a profunda reflexão a respeito das forças entre a filosofia e a poesia, bem como a fonte desse campo de forças: a linguagem e a dificuldade de lidar com ela diante das experiências traumáticas, temáticas também reproduzidas em *O senhor Eliot e as conferências* (TAVARES, 2012a) e desenvolvidas nesta investigação. Ainda no âmbito dessa linguagem ampla, o diálogo para além dessa obra foi desvelado também pela negatividade concretizada na inclusão dos “*nãos*” nas análises realizadas, os quais, como já desenvolvido, se associam ao caso narrado em *Matteo perdeu o emprego* (2013c).

Por meio dessa breve retomada dos exemplos e das obras citadas ao longo desta tese, buscamos reforçar o entendimento do caso do senhor Eliot como representativo da função-autor na obra tavariana: a via da apropriação deformativa de citações, o peso da leitura e da citação nesse processo, bem como, em especial, o diálogo com a tradição compõem esse conjunto de ferramentas criativas vastamente exploradas por Gonçalo M. Tavares em suas produções e que são reunidas e consolidadas nessa obra que entendemos ser a metonímia desse conjunto.

Apesar disso, esse caminho associativo de reconhecer *O senhor Eliot e as conferências* (2012a) como obra representativa desse movimento apresenta ainda muitas possibilidades de

²²Na obra, um Diário-Ficção, o protagonista viaja pelos Estados Unidos da América e explora possibilidades reflexivo-filosóficas a partir dessa experiência: “Fotografia de uma pintura de Kafka que comprei numa feira de rua de Barcelona, há muitos anos. / Projecto Kafka — levar a sua imagem em viagem. Como se fosse um companheiro rectangular, um companheiro com as seguintes dimensões: 20 por 10 e com uma moldura de 1,5 cm. / Acreditar numa magia contemporânea a interferir na relação entre imagem e presença. Como bem nos mostra a tecnologia recente: imagem é presença. Antigo e demasiado contemporâneo: alterar a paisagem pela presença fantasma de Kafka.” (TAVARES, 2018, p. 12).

expansão. Nesse contexto, encorajamos o aprofundamento desta análise, assim como a localização desse jogo da deformação criativa também em outros títulos do autor, lista que segue crescendo a cada ano. Assim, reconhecemos que essas deformações vão muito além do que se objetivou ou tivemos oportunidade de desenvolver nesse trabalho, mas entendemos que as conferências do senhor Eliot aqui examinadas são exemplares desse fenômeno. Isso porque, na obra, entendemos a sua eficácia em: partindo das temáticas comuns e específicas do autor, abrir-se para o diálogo com pautas relevantes para o contemporâneo como um todo; e, por meio da revisitação da tradição, principiar caminhos para que também outros escritores possam dar um passo além nessa abordagem criativa de valer-se da tradição literária para criar por meio de *deformações criativas* e apropriações irônicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DO AUTOR

TAVARES, Gonçalo M. *A Literatura é uma investigação que não termina*. Entrevista cedida a Isabel Lucas. *Público*, 25 dez. 2013a. Disponível em: <https://www.publico.pt/2013/12/25/culturaipsilon/noticia/a-literatura-e-uma-investigacao-que-nao-termina-328998>. Acesso em: 3 ago. 2018.

TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2004.

TAVARES, Gonçalo M. *A Temperatura do Corpo*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho, 2013b.

TAVARES, Gonçalo M. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre a ciência*. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010a.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre as ligações*. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010b.

TAVARES, Gonçalo M. *Breves notas sobre Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio d'Água, 2018a.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares em entrevista — “A leitura é só o início”. Entrevista cedida a Tânia Pinto Ribeiro. *Prelo*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2017. Disponível em: <http://prelo.incm.pt/p/texto-e-fotografias-tania-pinto-ribeiro.html>. Acesso em: 17 maio 2019.

TAVARES, Gonçalo M. Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida. Entrevista cedida a Ramon Mello. *Blog Saraiva – Saraiva Conteúdo*, 2010c. Disponível em: <https://blog.saraiva.com.br/goncalo-m-tavares-literatura-como-projeto-de-vida/>. Acesso em: 15 maio 2019.

TAVARES, Gonçalo M. *Livro da Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018c.

TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Rio de Janeiro: Foz, 2013c.

TAVARES, Gonçalo M. *Na América, Disse Jonathan*. Lisboa: Relógio D'água, 2018d.

TAVARES, Gonçalo M. O hotel. *In: Panos: palcos novos palavras novas*. Lisboa: Fundação Caixa G. de Depósitos Culturgest, 2014.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Brecht e o sucesso*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Relógio D'Água, 2018b.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Breton e a entrevista*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Editorial Caminho, 2008a.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Calvino e o passeio*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Editorial Caminho, 2011a.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012a.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012b.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Juarroz*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Kraus e a política*. Ilustrações de Rachel Caiano. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011b.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Valéry*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011c.

TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Walser*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008b.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia*. Alfragide: Editorial Caminho, 2010d.

DA FORTUNA CRÍTICA SOBRE GONÇALO M. TAVARES

BOZIO, Maria Catarina Ribeiro. Saltos sobre os sentidos da leitura, da escrita e da crítica em O senhor Eliot e as conferências, de Gonçalo M. Tavares. In: CORRADIN, F. M. *et al. A pesquisa em Literatura Portuguesa – Homenagem ao Prof. Francisco Maciel Silveira*. São Paulo: Na Raiz, 2020.

COUTO, Taciane Aparecida. *Patrimônio Do Autor, Patrimônio Do Leitor: O Bairro de Gonçalo Tavares — Um Projeto Em Construção*. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de São João del-Rei, 2016.

DUDUCH, Fernanda. *A memória da Shoah em Jerusalém de Gonçalo M. Tavares*. 2021. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

FERNANDES, Evelyn Blaut. O *Unheimliche* Contemporâneo: Gonçalo M. Tavares e a Epopeia. *Études Romanes de Brno*, Brno, Masaryk University, v. 40, n. 2, p. 89-100, 2019.

JACOTO, Lilian (org.). *Um Senhor Tavares: ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

JACOTO, Lilian. “Breves notas sobre a velocidade em Gonçalo M. Tavares”. In: AMORIM, Claudia Maria de Souza; PINTO, Madalena Vaz; PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.). *Texto, tempo, imagem: interlocuções*. Campina Grande: Realize Editora, 2023. v. 2. p. 240-256.

JACOTO, Lilian. Um animal na biblioteca: Labirintos de Gonçalo M. Tavares. *In: ECOCRITICISM 2018 — Proceedings of the International Conference on Literature, Arts and Ecological Environment*. Barcelos, Portugal: Green Lines Instituto, 2018.

MANGUEL, Alberto. O Bairro das Letras. *In: TAVARES, Gonçalo M. O senhor Brecht e o sucesso*. Lisboa: Caminho, 2018.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. *In: SOUZA, Eneida Maria; LYSARDO-DIAS, Dylia; BRAGANÇA, Gustavo Moura. (org.). Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 98-108.

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. O senhor Tavares e as tabelas literárias. *In: JACOTO, Lilian (org.). Um Senhor Tavares: ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020, p. 175-196.

PINTO, Madalena Vaz. “Aplicar Barthes: desenvoltura e procedimento em Gonçalo M. Tavares”. *In: PINTO, Madalena Vaz (org.). Gonçalo M. Tavares: Ensaios, aproximações e entrevista*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018. Kindle.

PINTO, Madalena Vaz. O Sr. Eliot e as conferências: heterotopia e profanação. *Revista Colóquio/Letras*, n. 203, p. 21-28, 2020.

RITA, Annabela. Gonçalo M. Tavares, um autor de projeto. *In: JACOTO, Lilian (org.). Um Senhor Tavares: ensaios e erros*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2020.

SANTOS, Maria da Graça Ribeiro da Mata dos. *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. 2016. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade de Évora, Évora, 2016.

STUDARDT, Júlia. *O impacto da impressão, as Breves notas*. Florianópolis: Ed. da UFSC: Ed. da Casa, 2010.

STUDART, Júlia Vasconcelos. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e o Reino*. Tese (Doutorado) — Programa de Pós-graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

STUDART, Júlia. *O dançarino sutil: Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e O Reino*. Lisboa: Editorial Caminho, 2016.

DO CORPUS CRÍTICO

ADORNO, Theodor W. Crítica cultural e sociedade. *In: ADORNO, Theodor W. Prismas: Crítica cultural e sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Matos B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. Edição virtual.

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Coimbra: Edições 70, 2011.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e o testemunho*. Homo Sacer III. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.

AGUIAR, Angiuli Copetti. *O tempo da ironia em “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, de T. S. Eliot*. Orientador: Lawrence Flores Pereira. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2016.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2010.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. 3 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. *Revista Criação & Crítica*, n. 12, p. 161-171, 2014.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

CÂMARA, Mario *et al* (org.). *Indicionário do Contemporâneo*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

ECO, Umberto. Entrando no bosque. In: ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Interpretação e super-interpretação*. São Paulo: Martins. Fontes, 1993.

ELIOT, Thomas Stearns. “Ulysses, Order and Myth.” In: ELIOT, Thomas Stearns. *Selected Prose of T. S. Eliot*. Ed. Frank Kermode. New York: Harcourt, 1975. p. 175-178.

ELIOT, Thomas Stearns. As fronteiras da crítica. In: ELIOT, Thomas Stearns. *A essência da poesia*. Rio de Janeiro: Artenova, 1972.

ELIOT, Thomas Stearns. *De Poesia e Poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989a.

ELIOT, Thomas Stearns. *O uso da poesia e o uso da crítica: estudos sobre a relação da crítica com a poesia na Inglaterra*. São Paulo: É realizações, 2015.

ELIOT, Thomas Stearns. *Poemas*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

ELIOT, Thomas Stearns. Practical Cats. *Sports Illustrated*, Estados Unidos, vol. 6, n. 4, 28 jan. 1957. Disponível em: <https://vault.si.com/vault/1957/01/28/42634>. Acesso em: 12 jan. 2023.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaaios*. São Paulo: Art Editora, 1989b. p.37-48.

FISH, Stanley. Is there a text in this class?. Tradução de Rafael Eugênio Hoyos. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 36, p. 189-206, 1992.

FOUCAULT, M. *Ditos e Escritos: Estética — literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. v. 3.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber. Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p. 203-222. v. 4.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Ética, sexualidade, política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. v. 5.

GAGLIARDI, Caio. Autor, autoria e autoridade: argumentação e ideologia em Roland Barthes. *Magma*, [s.l.], n. 10, p. 32-49, dez. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/magma/article/view/48465>. Acesso em: 2 ago. 2018.

GAGLIARDI, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, p. 285-299, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDSMITH, Kenneth. *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*. New York: Columbia University Press, 2011.

HUTCHEON, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Ensinaamentos das Formas de Arte do Século XX. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A Estratégia da Forma. In: Intertextualidades. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979. p. 5-27. [Original: Poétique. *Revue de Théorie et d'Analyse littéraires*, n. 27.]

JULIUS, Anthony. *T. S. Eliot, Anti-Semitism, and Literary Form*. London: Thames and Hudson, 2003.

MANGANELLI, Giorgio. *Il rumore sottile della prosa*. A cura di Paola Italia. Milano: Adelphi, 1994.

MANGANELLI, Giorgio. *La letteratura come menzogna*. Milano: Adelphi, 2004. Kindle.

MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: ANAIS do 20 Congresso ABRALIC. V. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 535-541.

- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Literatura: mundo e forma*. São Paulo: Cultrix: EdUSP, 1982.
- PATO, Ana. *Literatura expandida: arquivo e citação na obra de Dominique Gonzalez Foerster*. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original: poesia por outros meios no novo século*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- RICHARDS, I. A. *A prática da crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicol. clin.*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=So103-56652008000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 21 maio 2023.
- STEINER, George. *Linguagem e Silêncio: Ensaios sobre a crise da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- STRONG, Beret E. *Poetic Avant-Garde: The Groups of Borges, Auden, and Breton*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- TEIXEIRA, Ivan. New Criticism. *Cult*, São Paulo, n. 14, p. 34-37, set. 1998.
- VILLA-FORTE, Leonardo. *Escrever sem escrever: literatura e apropriação no século XXI*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2019.
- WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. The Intentional Fallacy. *The Sewanee Review*, vol. 54, n. 3, 1946, p. 468-488. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27537676>. Acesso em: 19 jan. 2023.
- WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ALVES, Claudemir Francisco. A literatura como cerimônia e artifício: uma teoria da leitura a partir da obra de Giorgio Manganelli. *Caligrama: Revista de Estudos Românicos*, [s.l.], v. 13, p. 25-47, out. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/169>. Acesso em: 8 jul. 2023.

- ARON, Irene. Paul Celan: A expressão do indizível. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 1, p. 77-85, 1997. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/62941>. Acesso em: 9 maio. 2022.
- AZEVEDO, Luciene; CAPAVERDE, Tatiana da Silva (org.). Escrita não criativa e autoria: – Curadoria nas práticas literárias do século XXI. [s.l.]: Ee-galaxia, 2018. Kindle.
- BARROS, José Eduardo Marques. *Passagens ao poético: a correspondência de Paul Celan e Gisèle Celan-Lestrange*. Orientadora: Vera Lúcia de Oliveira Lins. 2006. 129f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- BOSCO, Francisco. *O futuro da ideia de autor*. In: NOVAES, Adauto. *Mutações: o futuro não é mais o que era*. Rio de Janeiro: Edições Sesc, 2013.
- BRODSKY, Joseph; KLINE, George L. Joseph's "Verses on the Death of T. S. Eliot". *The Russian Review*, v. 27, n. 2, p. 195-198, abr. 1968. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/127027>. Acesso em: 22 jan. 2023.
- CAMARNEIRO, Nuno. *No Meu Peito Não Cabem Pássaros*. [s.l.]: D. Quixote, 2012.
- CAMUS, Albert. *A Peste*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2017.
- CELAN, Paul. *A arte poética: O meridiano e outros textos*. Tradução de João Barrento e Vanessa Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- CENTENO, Yvette Kace. Paul Celan: o Sentido e o Tempo. In: CELAN, Paul. *Sete Rosas mais Tarde*. Tradução de Yvette Centeno e João Barrento. Lisboa: Edições Cotovia, 1993.
- COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2016, p. 53-94.
- EIRAS, Pedro. *Ensaio sobre os Mestres*. Lisboa: Documenta, 2019.
- FUNES, Patricia. Leer versos con los ojos de la historia: literatura y nación en Ricardo Rojas y Jorge Luis Borges. *História*, Franca, v. 22, n. 2, p. 99-120, 2003. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742003000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 2 de maio de 2021.
- GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. *Desert Park*. Brumadinho: Inhotim — Acervo de arte contemporânea, 2010.
- GUÉRIOS NETO, Aureo Lustosa. O Ulysses de Joyce reescrito por Houaiss: problemas de tradução e as soluções encontradas. *Scientia Translationis*, n. 8, p. 336–352, 2010.
- HOMERO. *Odisséia: Regresso*. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007. v. 2.

- INHOTIM. Dominique Gonzalez-Foerster. *Inhotim*, [2023]. Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/dominique-gonzalez-foerster/https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/dominique-gonzalez-foerster/>. Acesso em: 7 maio 2023.
- JUNQUEIRA, Ivan. Eliot e a poética do fragmento. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Apresentação de Affonso Romano de Sant'Anna. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- JUNQUEIRA, Ivan. Introdução. In: ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaio*. São Paulo: Art Editora, 1989.
- JURGENSON, Luba. *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible?* Monaco, Éd. du Rocher, 2003.
- KAFKA, Franz. *O Desaparecido ou Amerika*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro: Rocco, 1988.
- MEIRELES, Cecília. *Mar Absoluto e Outros Poemas*. São Paulo: Global, 2015.
- MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1987.
- MELLO, Ramon. Gonçalo M. Tavares: literatura como projeto de vida. *Editora Saraiva*. 22 jun. 2010. Disponível em: www.saraivaconteudo.com.br/Entrevistas/Post/10333. Acesso em: 29 mar. /03/2019.
- MELO NETO, João Cabral. "Tecendo a manhã". In: MELO NETO, João Cabral. *A educação pela pedra*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- MENDES, Karla Renata. Cecília Meireles e a revista Távola Redonda: a busca pelo graal da poesia. *Convergência Lusíada*, v. 31, n. 44, p. 191-215, 30 dez. 2020.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas, SP: Verus Editora, 2021.
- ROJAS, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosofico sobre la evolucion de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Losada, [19--]. (Obras completas Ricardo Rojas, v. 1-8).
- ROJO, Roxane. SCHNEUWLY, Bernard. As relações oral/escrita nos gêneros orais formais e públicos: O caso da conferência acadêmica. *Linguagem em (Dis)curso — LemD*, Tubarão, v. 6, n. 3, p. 463-493, set./dez. 2006.
- SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a Cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- SARAMAGO, José. *História do cerco de Lisboa*. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2017.
- SHELL, Jonathan. Paradise. *Granta*, Online Edition, jun. 1987. Disponível em: <https://granta.com/paradise/>. Acesso em: 8 jul. 2023.
- SÊNECA. *Cartas a Lucílio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

SORESCU, Marin. *Razão e Coração: Poemas*. Tradução de Luciano Maia. São Paulo: Editoria Giordano, 1995.

TORRES, Cris. Fragmentos do contemporâneo: algumas considerações profanas sobre barbárie e poesia. *Revista Landa*, Santa Catarina, v. 9, n. 2, p. 65-79. 2021.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

ANEXO A
POEMAS ORIGINAIS

1ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de Cecília Meireles
Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu

Vem ver o dia crescer entre o chão e o céu,
o aroma dos verdes campos ir sendo orvalhado na alta lua.

Os bois deitados olham a frente e o longe, atentamente,
Aprendendo alma futura nas harmonias distribuídas.

O mesmo sol das terras antigas lavra nas pedras estrelas claras.
Nem as nuvens se movem. Nem os rios se queixam.

Estão deitados, mirando-se, dos seus opostos lugares,
e amando-se em silêncio, como esposos separados.

Neste descanso imenso, quem te dirá que viveste em tumulto,
e houve um suspiro com teu lábio, ou vaga lágrima em teus dedos?

Morreram as ruas desertas e os seus ávidos habitantes
ficaram soterrados pelas paixões que os consumiam.

A brisa que passa vem pura, isenta, sem lembrança.
Tece carícia e música nos finos fios do arrozal.

Em tua mão quieta, pousarão borboletas silenciosas.
Em teu cabelo flutuarão coroas trêmulas de sombra e sol.

Tão longe, tão mortos, jazem os desesperos humanos!
E os corações perversos não merecem o convívio sereno das plantas.

Mas teus pés andarão por aqui entre flores azuis,
e o seu perfume te envolverá como um largo céu.

O crepúsculo que cobre a memória, o rosto, as árvores,
Inclinará teu corpo, docemente, em sua alfombra.

Acima do lodo dos pântanos, verás desabrochar o vôo branco das garças.

E acima do teu sono, o vôo sem tempo das estrelas.

MEIRELES, Cecília. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1987. p. 23-
26.

2ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de René Char

Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios

O ROSTO NUPCIAL

Agora vai-te, minha escolta, de pé na distância;

A doçura do número acaba de destruir-se.

Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios.

Tudo vos arrasta, obsequiosa tristeza.

Eu amo.

A água é pesada à distância de um dia da nascente.

A parcela vermelha trespassa os seus lentos ramos na tua
 frente, dimensão tranquilizada.

E eu semelhante a ti,

Com a palha florida à beira do céu gritando o teu nome,

Abato os vestígios,

Alvejado, salubre de claridade.

Cintura de vapor, multidão alijada, vós, que repartis o receio,
 tocai o meu renascimento.

Paredes da minha duração, renuncio ao auxílio da minha
 venial amplitude;

Assoalho o expediente de um domicílio, entravo as primícias
 das sobrevivências.

Incendiado de itinerante solidão,

Evoco o acto de nadar sob a sombra da sua Presença.

O corpo deserto, que não admite misturas, regressou ontem
 falando sombriamente.

Declínio, não sejas volúvel, deixa cair o teu maço de transes,
 acre sonho.

O decote diminui as ossadas do teu exílio, da tua esgrima;
 Refrescas a servidão que se devora a si própria pelas costas;
 Baforada da noite, detém essa carroça lúgubre
 De vozes vidradas, de partidas lapidadas.

Cedo subtraído ao fluxo das lesões fantasiosas
 (A enxada da águia lança bem alto o sangue dilatado)
 Sobre um destino presente eu conduzi minhas liberdades
 Em direcção ao azul multiave, à granítica dissidência.

Ó abóbada efusiva sobre a coroa do seu ventre,
 Murmúrio de dote negro!
 Ó movimento esgotado na sua dicção!
 Guiai os insubmissos, Natividade, para que eles descubram as
 suas fundações,
 A amêndoa crente no novo amanhã.
 A noite suturou a sua chaga de corsário onde viajavam os
 foguetes vagos por entre o medo sentido pelos cães.
 Pertencem ao passado as micas do luto sobre o teu rosto.

Vidraça inextinguível: o meu sopro aflorava já a amizade da
 tua ferida,
 armava a tua oculta realeza.
 E dos lábios do nevoeiro desceu o nosso prazer com a sua
 soleira de duna, o seu tecto de aço.
 A consciência dilatou o fremente aparato da tua permanência;
 A fiel simplicidade espraizou-se por toda a parte.
 Timbre da divisa matinal, época morta da estrela precoce,
 Corro na orla do meu arco, coliseu enterrado.
 Farto de beijar a crina núbil dos cereais:

A cardadeira, a opiniosa, submetida aos nossos confins.
 Farto de maldizer o porto dos simulacros nupciais:
 Toco no fundo de um compacto regresso.

Regatos, neuma dos mortos anfractuosos,
Vós que seguis o árido céu,
Uni o vosso trajecto às tempestades de quem soube curar-se
da deserção,
Batendo contra os vossos estudos salutareos.
No interior do tecto o pão sufoca trazendo a força e o clarão.
Toma, ó meu pensamento, a flor da minha mão penetrável,
Sente o despertar da obscura plantação.

Não verei os teus flancos, esses enxames de fome,
descarnando-se, cobrindo-se de sarças.
Não verei os espectros ávidos de sangue sucedendo-se nas
tuas garras;
Não verei a chegada dos bailarinos inquietar o dia que renasce;
Não verei a raça da nossa liberdade em servil complacência.

Quimeras, subimos ao planalto.
O sílex estremecia sob os sarmentos do espaço;
A palavra, cansada de demolir, bebia no cais angélico.
Nenhuma sobrevivência indomável:
O horizonte das estradas até ao afluxo de orvalho,
O íntimo desfecho do irreparável.

Eis a areia morta, eis o corpo salvo:
A Mulher respira, o homem está de pé.

CHAR, René. *Furor e Mistério*. Tradução de Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio
d'Água, 2000.

3ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de Sylvia Plath

“Não sou ninguém, não tenho nada a ver com explosões”

TULIPAS

Tulipas são excitáveis demais, é inverno aqui.

Vê como tudo está branco, tão silencioso, coberto de neve.

Aprendo a paz, deitada sozinha em silêncio

Enquanto a luz se espalha nessas paredes brancas, nesta cama, nestas mãos.

Não sou ninguém; não tenho nada a ver com as explosões.

Dei meu nome e minhas roupas às enfermeiras

Minha história ao anestesista e meu corpo aos cirurgiões.

Apoiaram minha cabeça entre o travesseiro e a dobra do lençol

Como um olho entre duas pálpebras brancas que ficassem abertas.

Pupila tola, tudo ela tem que engolir.

As enfermeiras não se cansam de passar, não me incomodam,

Passam como gaivotas no interior, em seus chapéus brancos,

Fazendo coisas com as mãos, uma igual à outra,

Por isso é impossível dizer quantas são.

Fazem de meu corpo um seixo, que elas cuidam como a água

Cuida dos seixos por onde corre, alisando-os com carinho.

Trazem-me o torpor em suas agulhas brilhantes, trazem-me o sono.

Perdida de mim, estou cansada da bagagem toda —

Meu estojo de couro noturno, caixa preta de comprimidos,

Meu marido e minha filha sorriem na foto de família;

Seus sorrisos fisgam minha pele, pequenos anzóis sorridentes.

Deixei coisas escaparem, navio de carga com trinta anos

Teimosamente se prendendo a meu nome e endereço.

Eles me lavaram de minhas associações amorosas.

Assustada e nua sobre a cama de rodas com travesseiros de plástico verde,
 Assisti meu aparelho de chá, minhas roupas de linho, meus livros
 Submergirem e sumirem, e a água cobrir minha cabeça.
 Sou freira agora, nunca fui tão pura.

Não queria flores, só me deitar
 De mãos pra cima e completamente vazia.
 Quanta liberdade, você não faz idéia —
 A paz é tão imensa que entorpece,
 E não pergunta nada, um crachá, coisinhas de nada.
 É do que se aproximam os mortos, enfim; e os imagino
 Fechando suas bocas sobre ela, como hóstia de comunhão.

Tulipas são vermelhas demais, me machucam.
 Mesmo através do celofane as ouço respirando
 De leve, através de suas faixas brancas, como um bebê terrível.
 Sua vermelhidão conversa com minha ferida, elas combinam.
 São tão sutis: parecem flutuar, embora sinta seus pesos,
 Me aborrecendo com suas súbitas cores e línguas,
 Uma dúzia de chumbadas vermelhas presas no pescoço.

Antes ninguém me observava, agora sou observada.
 As tulipas se viram para mim, e para a janela às minhas costas
 Onde, uma vez por dia, a luz lentamente se dilata e lentamente se dilui,
 E me vejo, estendida, ridícula, uma silhueta de papel
 Entre o olho do sol e os olhos das tulipas,
 E não tenho face, eu que tanto quis me apagar.
 As tulipas vívidas devoram meu oxigênio.

Antes de chegarem havia sossego no ar,
 Indo e vindo, a cada alento, sem alvoroço.
 Mas as tulipas o ocuparam por inteiro, como um alarme.
 Agora o ar se enrosca e redemoinha ao seu redor como o rio
 Ao redor de um motor enferrujado e submerso.

Elas concentram minha atenção, foi divertido
Brincar e descansar sem compromisso.

As paredes também parecem se aquecer.
Tulipas deviam estar atrás das grades, como feras perigosas;
Elas se abrem como a boca de um grande felino africano,
E estou consciente de meu coração: ele se abre e se fecha,
Seu bojo vermelho viceja de total amor por mim.
A água que provo é morna e salgada, como a do mar,
E vem de um país distante como a saúde.

PLATH, Sylvia. *Ariel*. Campinas, SP: Verus Editora, 2021. p. 53-55.

4ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de Marin Sorescu

“Tenho tantas coisas na minha cabeça, não pode ser para mim”

A FLAUTA

Uma flauta solta gritos de repente
atrás de um passante
cujo corpo se enche de serragem,
como uma árvore quando sente
à margem da floresta
a moto-serra.

Mas não voltarei o rosto – se diz
o homem –
talvez seja para outra pessoa.
Em todo o caso, tenho ainda um descanso
de alguns passos.

A flauta se ouve estridente
atrás de todos os passantes
que se fazem azulados, amarelos, verdes,
vermelhos
e seguem adiante impassíveis
sem voltar o rosto.
Talvez seja para outra pessoa –
pensa cada um –
que fiz eu mais que uma guerra?
Amanhã tenho casamento,
depois de amanhã nasce a esposa,
depois de depois de amanhã enterro
os pais –
tenho tanto compromisso na cabeça,

não pode ser para mim.

Um menino comprou uma flauta
e saiu a brincar,
pelo bulevar,
flauteando infantilmente no ouvido dos homens.

SORESCU, Marin. *Razão e coração*. São Paulo: Editora Giordano, 1995.

5ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de W. H. Auden
“O jardim não mudou, o silêncio está intacto”

O jardim não mudou, o silêncio está intacto.

A verdade ainda não irrompeu para possuir

A manhã vazia nem a hora prometida

Abalou a vibração de Maio.

AUDEN, W. H. *Pensamento.*

6ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de Joseph Brodsky

“Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela Inundação”

PAISAGEM COM INUNDAÇÃO

Uma paisagem absolutamente canônica, melhorada pela inundação.

Apenas se vê o topo das árvores, campanários e cúpulas.

O que se quer dizer assoma à boca suflando pela emoção
e do novelo das palavras apenas se salva 'era'.

Analogamente, o espelho reflecte do veterano a testa e a calvície,
mas não o seu rosto, para não falar dos colhões. Por baixo, a água
leva tudo o que se escreveu e disse. Por cima,
um farrapo de nuvem. E tu de pé no meio da água.

Provavelmente o lugar de acção é algures nos Países Baixos.
antes de serem os diques e as rendas, nomes como De Moll
ou Van Dyke. Ou então na Ásia, nos trópicos, onde estão habituados
à chuva que amacia o solo, só que tu não és arroz.

Vê-se que está a subir há muito, gota a gota, dia após dia, ano após ano,
e que toda esta água doce anseia por novos hectares salgados.

E chegou a altura de pôr a criança aos ombros, como um periscópio,
para avistar o fumo dos navios do inimigo que se aproximam.

(1993, Amsterdam)

BRODSKY, Joseph. *Paisagem com inundação*. Lisboa: Editora Cotovia, 2001.

7ª CONFERÊNCIA

Explicação de um verso de Paul Celan

“Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho”

CRISTAL

Não busques nos meus lábios a tua boca,
nem diante do portão o forasteiro,
nem no olho a lágrima.

Sete noites mais alto muda o vermelho para vermelho,
sete corações mais fundo bate a mão à porta,
sete rosas mais tarde rumoreja a fonte.

CELAN, Paul. *Cristal*. Seleção e tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 37