

Movimento, imagem e fronteira em Gonçalo M. Tavares: por uma literatura expandida

Bruna Fontes Ferraz¹
Maria Elisa Rodrigues Moreira²

Resumo: As práticas literárias contemporâneas têm se firmado como espaços cada vez mais expandidos, que tendem a cruzar diversas mídias e artes, para a constituição de objetos híbridos. Levando essa prática ao extremo, a obra do escritor português Gonçalo M. Tavares constitui-se como importante exemplo desse espessamento das fronteiras entre os mais diversos elementos, os quais são convocados em seus projetos de escrita. Por isso, neste artigo, tendo como eixo de discussão as ideias de “movimento”, de “imagem” e de “fronteira”, analisamos três obras do referido escritor — *O bairro*, *Short movies* e *Atlas do corpo e da imaginação* — para mostrar como elas constituem-se, cada qual à sua maneira, como espaços que cruzam saberes e movem as artes, ao proporcionar um contínuo contato, cujas fronteiras funcionam como zonas abertas de interface e de transição. Para isso, ancoramos teoricamente nossa reflexão nas considerações de Cássio Eduardo Viana Hissa, Florencia Garramuño, além do próprio Tavares, para citarmos alguns exemplos.

Palavras-chave: Movimento; Imagem; Fronteira; Literatura Expandida; Gonçalo M. Tavares.

Todo o conceito que termina com a investigação conceptual, neste caso, é um conceito prejudicial. Todo o conceito que, pelo contrário, possibilita discordância, rejeição – isto é, que admite diálogo e que não impõe o fim da conversa, este tipo de conceito então, pelo contrário, é benéfico; mais: é indispensável. Pensamos, de facto, por conceitos, mas as gavetas com comunicação múltipla entre si, com buracos, com declives, com passagens óbvias e outras mais secretas são divertidas; gavetas que segurem não materiais sólidos mas líquidos, materiais cuja essência seja o movimento, materiais que não estão num sítio: circulam entre sítios.

(TAVARES, 2013, p. 29)

¹ Professora do Departamento de Linguagem e Tecnologia do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Mestra em Estudos Literários – Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Língua Portuguesa pela Universidade Federal de Ouro Preto. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9136-6838>. E-mail: bruna.fferraz@gmail.com.

² Professora Assistente Doutor I no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Curso de Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Professora Colaboradora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. Mestra em Estudos Literários/Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Comunicação Social/Radialismo pela Universidade Federal de Minas Gerais. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-2177-7762>. E-mail: elisarmoreira@gmail.com.

Em 2011, o escritor português Gonçalo M. Tavares publicou um livro, cujo título, já de antemão, suscitou certo rebuliço entre leitores e críticos: trata-se da obra *Short movies*. O provável estranhamento é decorrente da interseção pretendida entre o texto literário, a fotografia e, mais especificamente, o cinema, como claramente aludido pela denominação escolhida. A característica de trabalhar no limite do literário, cruzando fronteiras com outros campos artísticos, outros gêneros e outras áreas do conhecimento, é técnica recorrente na obra do referido escritor, cujos livros desafiam seus leitores por se mostrar como objetos de difícil classificação, que colocam em tensão as mais diversas mídias e artes — e o próprio Tavares brinca com isso ao inserir, em seus livros, uma espécie de cartografia classificatória de suas produções, organizadas em séries que podem ter seu conteúdo alterado a cada nova publicação.

Gonçalo M. Tavares parece, assim, responder a um anseio de seu próprio tempo: contra os limites rígidos e as fronteiras precisas para enquadrar conceitos e classificá-los, guardá-los em gavetas, Tavares deturpa e ressignifica essa metáfora ao pensar em gavetas que apresentem uma comunicação entre si, por meio de passagens secretas, buracos, declives; a essência da sua literatura é, pois, o movimento de materiais líquidos e escorregadios que circulam entre os mais diversos lugares, como afirma na epígrafe que abre este texto, extraída de seu *Atlas do corpo e da imaginação* (2013).

A literatura contemporânea firma-se nesse lugar de contato, favorável ao movimento, ao deslocamento, rompendo seus próprios limites e se arriscando em outros sítios, em outros espaços, ao atravessar as cada vez mais imprecisas fronteiras que procuram delimitá-la. Ao se colocar dentro e fora dela, a obra de Tavares pode ser lida como um objeto híbrido, no qual a arte, o cinema, a filosofia e a geografia, entre diversos outros elementos, se interconectam.

Tomando, portanto, a literatura como campo expandido, neste texto, analisaremos a obra do escritor português, tendo-a como exemplo de uma literatura que recusa classificações, ou, se as admite, é apenas como diálogo, como possibilidade que “não impõe o fim da conversa”, como um conceito que está em permanente processo de construção, como aquilo que o próprio Tavares denomina “literatura-Bloom” (TAVARES, 2018).³ Para isso, três de seus projetos

³ A ideia de uma “literatura-Bloom” é proposta por Gonçalo M. Tavares na própria classificação que apõe a seus livros, dentre os quais se encontra um único livro classificado como pertencente à rubrica “Bloom Books”: *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2007), um livro bastante peculiar em sua estruturação. O assunto é retomado com o lançamento, em 2016, de *Breves notas sobre Literatura-Bloom*, em cuja “Nota inicial” Tavares menciona “Dois livros-Bloom”, agregando ao título anteriormente citado *Uma viagem à*

serão por nós perscrutados: a série *O bairro*, cujo primeiro livro foi publicado em 2002 e o último, em 2010; a obra *Short movies*, de 2011; e o *Atlas do corpo e da imaginação*, publicado em 2013 pela Editorial Caminho e derivado de sua tese de doutorado, defendida em 2005, junto à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sob o título *Corporeidade, Linguagem e Imaginação*.

O movimento do bairro: dissolvendo fronteiras, favorecendo contatos

Segundo Cássio Eduardo Viana Hissa, em *A mobilidade das fronteiras*, o conceito de limite, para além de seu sentido comum, o qual o associa às ideias de divisão e separação, “pode ser apresentado como algo que se coloca entre dois ou mais mundos, para que as suas diferenças possam ser compreendidas. Nesse sentido, o limite é apenas disfarce, quando concebido como instrumento do saber” (HISSA, 2002, p. 19). Correlato de fronteira, o referido autor observa que, embora “os conceitos de limite e de fronteira interpenetr[e]m-se” (HISSA, 2002, p. 35), o limite aludiria à distância, enquanto a fronteira, ao contato e à integração. O que o autor propõe, portanto, é a ideia de um espessamento dessa linha sutil que parece separar dois ou mais mundos, duas ou mais áreas do saber, em favor da ideia de contato e de expansão das fronteiras e dos saberes, uma vez que a fronteira “está voltada para fora como se pretendesse a expansão daquilo que lhe deu origem”, convertendo-se em uma zona de transição capaz de colocar em cena “a reflexão sobre o contato e a integração” (HISSA, 2002, p. 34). Esse espessamento, que caminha rumo à dissolução do caráter divisório das fronteiras, seria uma consequência da crise da ciência instaurada pela pós-modernidade: contra a segregação e a disciplinarização dos campos de saber, como pressuposto pela ciência moderna, de viés cartesiano, uma ciência integralizada, interligada e transdisciplinar.

Índia e, nas palavras dele, “talvez ainda *Biblioteca*” (TAVARES, 2018, p. 11). Em nenhum desses livros, encontra-se uma definição do que seria uma “literatura-Bloom” ou um “livro-Bloom”, mas diversas pistas que nos possibilitam entendê-los como um conjunto de obras que suscitam o aumento das perplexidades diante da leitura, o aumento dos não-saberes (TAVARES, 2018, p. 14), a impossibilidade de percepção do texto em sua totalidade (TAVARES, 2018, p. 17), uma vez que “A literatura-Bloom não é reduzível. [...] Um texto literário-Bloom não é somatório da energia de cada uma das frases. [...] Uma frase-Bloom terá mais energia do que um texto inteiro não-Bloom.” (TAVARES, 2018, p. 25). Um texto como o do próprio Tavares, conforme percebemos nas suas obras aqui analisadas.

Esse mapa evidencia que o bairro de Tavares não demarca fronteiras, mostrando-se antes “como espaço de transição, lugar de interpenetrações, campo aberto de interseções” (HISSA, 2002, p. 35). A ideia de movimento, de travessia e de passagem talvez seja mais bem definida pelo texto “A casa de férias”, que integra o volume *O senhor Valéry e a lógica*. A casa de férias do referido morador é sem volume, constituída apenas por uma porta e uma fachada. Porém, reconhece, “Melhor só mesmo uma casa com quatro portas, em quadrado, sem nenhuma parede” (TAVARES, 2011, p. 29). Na casa das quatro portas, entra-se por qualquer lado, o que permite o contato e a ligação: “— Evitarei perder-me em compartimentos — dizia. Só existirão portas.” (TAVARES, 2011, p. 30).

A casa de portas anunciada pelo lógico personagem é uma metáfora para o próprio projeto literário de Tavares, que não se encerra em compartimentos, que não fecha nem enclausura ideias, constituindo-se em prol do movimento, da troca e do contato. Talvez sejam assim, sem paredes, as casas que integram o bairro tavariano, permitindo a troca de saberes entre os mais distintos personagens, e esse elo, esse cruzamento, resvala no próprio texto do escritor português.

Um texto híbrido, composto por palavras e desenhos, cujo gênero ultrapassa definições precisas, afinal os livros dedicados aos moradores do bairro não são contos no sentido convencional do termo nem formam um romance com início, meio e fim; funcionam mais como exercícios filosóficos em construção, nos quais o pensamento do seu protagonista se mostra em desenvolvimento e formação.⁵ Para isso, os desenhos, mais do que apenas meras ilustrações, têm um papel argumentativo importante, auxiliando o próprio personagem a compreender melhor um saber que está em construção. Vale lembrar que Gonçalo M. Tavares valoriza o desenho como importante movimento do pensamento, chegando a afirmar, nas *Breves notas sobre ciência*, que “Tudo o que não podes desenhar é inútil” (TAVARES, 2010, p. 20).

No texto “O casamento”, por exemplo, o senhor Valéry utiliza de um desenho para explicar o ser ambíguo com quem era casado (Figura 2). É por meio dessa imagem que a ambiguidade e a mistura se evidenciam como características a serem valorizadas em detrimento da separação e da divisão. Para o senhor Valéry, se o ser com quem era casado fosse um cubo,

⁵ Em artigo voltado a refletir sobre essa série de Tavares, Maria Elisa Moreira (2014, p. 84) pontua que *O bairro* pode ser pensado como uma espécie de “inventário literário e crítico”, elaborado “não por meio da citação direta, mas disfarçado sob as tramas da ficção”. Esse processo seria uma forma, para recuperarmos uma fala do próprio escritor português, de construir ensaios ficcionais (TAVARES, 2007).

cansar-se-ia, se fosse uma esfera, entediarse-ia (cf. TAVARES, 2011, p. 36). Por isso, a personagem valoriza uma estética da imperfeição, da mistura e da contaminação, como evidencia a representação metafórica de seu(sua) companheiro(a), pela junção de cubos e esferas imperfeitas.



Fig. 2 Desenho do senhor Valéry em representação ao ser com quem se casou. Fonte: TAVARES (2011, p. 35).

Essa inespecificidade que marca a produção do escritor português não pode, no entanto, ser considerada uma idiosincrasia; trata-se de uma característica da própria arte contemporânea. Florencia Garramuño, após visitar a instalação “Frutos estranhos”, de Nuno Ramos, observa que esse título é revelador de uma característica que “questiona a especificidade da linguagem artística ao combinar uma série de elementos diversos nos quais se interconectam árvores, música popular, filme e palavra escrita” (GARRAMUÑO, 2014, p. 11). Essa composição de elementos diversos presente na instalação de Ramos permite à crítica argentina vislumbrar um processo que tem marcado a própria estética contemporânea, pautada em “um modo de estar sempre fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria próprios, únicos, fechados, prístinos ou contidos” (GARRAMUÑO, 2014, p. 12).

Esse mesmo questionamento à especificidade da literatura marca a produção de Gonçalo M. Tavares ao propor uma obra híbrida, que combina elementos diversos, tais como palavra escrita e desenho, por exemplo. Na série *O bairro*, os protagonistas das obras fazem uso recorrente da imagem — um desenho simples, quase infantil — para esclarecer e dar vazão a uma ideia. É como se, pela imagem, os moradores conseguissem criar uma conexão entre seu pensamento, seus vizinhos e seus leitores, não por subestimar estes últimos, mas para permitir uma outra forma de movimento em busca de um dado saber.

Ainda analisando o primeiro livro dessa série — *O senhor Valéry e a lógica* —, destaca-se que, entre os vinte e cinco textos que o compõem, apenas um não faz uso de desenho, embora a discussão metalinguística, ao explicitamente referenciar a ausência de desenho no texto, esteja

presente em “O espelho”. Nesse texto, o senhor Valéry chegou à conclusão de que o espelho é para os egoístas, para aqueles que temem perder a beleza e, por esse motivo, substituiu os espelhos de sua casa por quadros de paisagens. Assim, “sem ser bonito nem feio, o senhor Valéry passeava pelas ruas da cidade, olhando com atenção para as pessoas com quem ele cruzava” (TAVARES, 2011, p. 51): a reação das pessoas lhe revelaria se se encontrava, naquele momento, bonito ou feio, se sua imagem era agradável ou não aos olhos dos passantes. A lógica desse personagem — talvez não tão lógica assim para os seus vizinhos — é, normalmente, explicada pelo texto não verbal, como vimos acima, mas, no texto “O espelho”, não há desenho, o que pode ter gerado a dificuldade de compreensão ou o estranhamento de seus interlocutores, que lhe questionam sobre a ausência de um desenho ali, após descobrirem que o senhor Valéry abdicou de espelhos.

Brusco, porém gentil, Valéry confia que, naquele dia, não haveria desenhos, incitando um questionamento sobre o próprio domínio da representação, verbal ou não verbal, e o da especularidade, pelo reflexo de sua imagem numa sociedade que tende cada vez mais a valorizar a aparência e os estímulos visuais.

É curioso, ainda, observar que esses desenhos não apresentam rebuscamento artístico e estético, como ilustra a figura 2. Nesse sentido, os exercícios filosóficos, como chamamos aqui o gênero dos textos incluídos nos livros da coleção *O bairro*, apresentam um caráter incipiente, de algo que está em processo de fabricação, cujo saber pretendido, para realizar-se, precisa ser registrado mesmo quando ainda é uma fagulha. A ideia de um “caderno”, ou de um diário em terceira pessoa (já que os textos são narrados por um narrador observador), pode ser evocada para marcar o movimento que perpassa esse projeto, não só por permitir o atravessamento geográfico e temporal entre personalidades que viveram e escreveram em tempos históricos e espaciais distintos, mas também o movimento inerente à legitimação de um conhecimento, que pressupõe o trânsito entre sujeitos, histórias, vidas e outras áreas do saber.

Saberes, portanto, moventes, que escorrem como líquidos, atravessando estruturas fechadas e segregantes. Assim se constituem os moradores do bairro de Tavares, eles mesmos metaforizando esse saber, em permanente trânsito, em frequente pulsação, absorvendo aquilo que lhes interessa, sempre abertos e fluidos, nunca fechados ou finalizados. Talvez, por isso, desde 2010, Tavares não escreva um livro para essa série: o movimento d’*O bairro* demarca um caminho, uma continuação, jamais um fim.

Um estilhaçamento de imagens: *Short movies*

Em “Visibilidade”, texto-legado que Ítalo Calvino deixou para o século XXI, o escritor italiano, ao refletir sobre a relação entre palavra e imagem, detém-se também sobre “o conjunto de imagens que a cultura nos fornece” (CALVINO, 1990, p. 107). Sua atenção e preocupação recaem na possibilidade de as pessoas perderem a capacidade de “ver com os olhos da imaginação” (CALVINO, 1990, p. 100), já que estariam sendo atingidas por uma espécie de “dilúvio de imagens pré-fabricadas” (CALVINO, 1990, p. 107).

Em 1984, quando começou a se dedicar a esse e a outros cinco textos, que seriam proferidos na Universidade de Harvard entre 1985 e 1986 se sua precoce morte não o tivesse impedido, Calvino já observava que a nossa civilização, que passava a receber a alcunha de “civilização da imagem”, estaria sendo oprimida pelo excesso de imagens visuais, pré-fabricadas e, por isso, incapazes de estimular o pensamento e o senso crítico daqueles que as viam, fadados a recebê-las sem nenhum questionamento, como se as coisas mais atrozes tornassem-se naturais:

Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo. (CALVINO, 1990, p. 107).

A atualidade da ponderação de Calvino é estarrecedora, considerando ainda que fazia esses prognósticos na década de 1980. Numa sociedade que vive cada vez mais experiências mediadas pelo ecrã, pautadas, sobretudo, pelo excesso (e excesso significa, além da quantidade, a intensidade e a violência dessas informações visuais), parece que elas não chegam a se formar como memória, ou seja, acostumados que estamos a esses “mil estilhaços de imagens”, estas perdem sua característica singular, relevante e significativa, e são depositadas como lixo. Como consequência desse estilhaçamento, que pulveriza as imagens tornando-as insignificantes e olvidáveis, tem-se a indiferença de espectadores.

Coletar desse “depósito de lixos” imagens irrelevantes e torná-las relevantes parece ter sido o propósito de Gonçalo M. Tavares em *Short movies*. Nesse livro, o escritor português

reúne sessenta e nove pequenos contos, nos quais exercita, mais do que o tipo narrativo, o descritivo; afinal, esses contos pretendem formar uma imagem dinâmica, um pequeno filme, como sugere o título, provocando no leitor / espectador uma capacidade de ver com os olhos da imaginação, como queria Calvino, ao formar imagens mentais. Assim, esse livro parece responder a alguns questionamentos formulados pelo escritor italiano no já referido texto “Visibilidade”:

[...] que futuro estará reservado à imaginação individual nessa que se convencionou chamar a “civilização da imagem”? O poder de evocar imagens *in absentia* continuará a desenvolver-se numa humanidade cada vez mais inundada pelo dilúvio das imagens pré-fabricadas? (CALVINO, 1990, p. 107).

Formar imagens *in absentia*, isto é, sem a presença física de cenas da contemporaneidade, reivindicando de seu leitor a capacidade de elaborá-las mental e individualmente, é a prerrogativa de Tavares, que, para isso, adota uma linguagem imagética. Porém, nesse lixo onde são constantemente depositadas as imagens do mundo contemporâneo, prevalecem representações que estampam o mal, o horror, a violência. Isso significa que, além de o excesso de imagens pré-fabricadas corromper a capacidade humana de assimilá-las criticamente, enxergando-as de fato, os mil estilhaços de imagens que são descartados revelam o pior da humanidade.

Em “Demonstração de humanidade”, por exemplo, Tavares, de maneira irônica, revela que a vontade humana é a de matar. Metonimicamente, um velho, a quem o senso comum costuma atribuir as ideias de bondade e compaixão, é quem nutre esse desejo:

Um velho, muitíssimo velho, desdentado, com um boné castanho na cabeça, e com o sorriso que pode fazer já sem os dentes que normalmente fazem o sorriso, concentrando por isso o sorriso na parte da pele acima da boca, nas bochechas, o velho ali está a fazer pontaria com uma fisga, a rir-se de ser tão velho e ainda ter vontade de acertar em alguém ou em algo. (TAVARES, 2015, n.p.).

A imagem banal de um velho, com um estilingue em mãos, usando um boné marrom, soa paradoxal ao sentimento de morte nutrido por ele. O contraste, portanto, talvez seja o

recurso utilizado pelo escritor português para tirar seus leitores do estado de estupor e letargia no qual se encontram.

Ao suscitar espanto e reflexão, Tavares consegue incitar uma reação no seu leitor, ativando nele um potencial imaginativo, pela imagem que descreve e pela ausência de explicações: diante das lacunas do texto só resta ao leitor imaginar um possível desdobramento. Segundo Walter Benjamin, em “O narrador”, a verdadeira narrativa não se entrega e não explica nada. Para corroborar essa tese, Benjamin cita a história do rei egípcio Psammenit, narrada por Heródoto. Conta-nos Heródoto que o referido rei “foi derrotado e reduzido ao cativo pelo rei persa Cambises, [e] este resolveu humilhar seu cativo” (BENJAMIN, 1994, p. 203), que viu sua filha ser rebaixada à condição de criada e seu filho ser executado. Diante desse “cortejo” feito para humilhá-lo, permaneceu silencioso e imóvel. Porém, “quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero” (BENJAMIN, 1994, p. 203-204).

Enredo similar é apresentado por Gonçalo M. Tavares em “O piano”. Nesse conto, o narrador descreve uma cena de catástrofe: uma casa desabou, há água por todo lado, um barulho excessivo de sirene de ambulância. Em meio a essa tragédia, um homem, “com água pelos tornozelos”, aproxima-se de “um piano com as teclas partidas”, tenta tocá-lo, “mas o piano está de tal forma desfeito que é impossível alguma tecla ainda funcionar” (TAVARES, 2015, n.p.):

De qualquer forma, o homem — que acabou de perder a mulher e os filhos — terá perdido também por completo a razão ou então terá ganhado uma outra forma de olhar para o que lhe acontece; e isto porque, em pleno alvoroço, na altura em que há mortos por todo o lado, e no momento em que cada um procura encontrar os seus familiares e confirmar se eles ainda estão vivos, é nessa altura que esse homem subitamente grita — e pede ajuda. (TAVARES, 2015, n.p.).

Tal como acontece ao rei narrado por Heródoto, a reação do personagem de Tavares à tragédia vivida é ativada apenas quando ocorre uma distensão. Com Benjamin, ao analisar a narrativa de Heródoto, podemos levantar algumas hipóteses que buscam explicar por que os personagens agiram dessa maneira: eles “já estava[m] tão cheio[s] de tristeza, que uma gota a mais bastaria para derrubar as comportas” (BENJAMIN, 1994, p. 204); ou o destino da família não lhes interessa, pois é o próprio destino, ou “muitas coisas que não nos afetam na vida nos

afetam no palco, e para o rei o criado [assim como era o piano para o personagem de Tavares] era apenas um ator”, ou, ainda, “as grandes dores são contidas, e só irrompem quando ocorre uma distensão” (BENJAMIN, 1994, p. 204).

Podemos formular hipóteses, porém essas são insuficientes para explicar a narrativa, que conserva seu mistério como forma de reivindicar a participação do leitor. Em *Short movies*, Tavares convida (ou, melhor, convoca) seu leitor a contribuir com a narrativa: cabe a este imaginá-la, compreendê-la, explicá-la. Assim, sua obra alarga-se e expande-se por borrar as fronteiras entre palavra e imagem, ao pretender formar imagens verbais, e entre autoria e recepção, por exigir do leitor uma postura ativa, de alguém disposto a atualizar o sentido de sua obra.

O espessamento das fronteiras no *Atlas do corpo e da imaginação*

Esse processo de expansão do literário ganha contornos bastante peculiares quando nos voltamos a pensar, no conjunto da produção tavariana, no *Atlas do corpo e da imaginação*, livro que parece funcionar como uma espécie de materialização da própria noção de movimento que permeia a obra do escritor português. Afinal, o *Atlas* incorpora em sua própria estrutura o desbordamento constante dos limites tanto entre diferentes gêneros textuais quanto entre palavra e imagem.

Trata-se de um livro, como mencionamos anteriormente, já resultante de um processo de deriva: seu material central, que chamaremos aqui de “texto-base”, foi primeiramente apresentado como uma tese acadêmica, no processo de doutoramento do escritor. Na composição do livro, no entanto, esse texto-base foi suplementado por duas outras textualidades, as quais aparecem como materiais “às margens” do texto central. A primeira delas equivale a um conjunto de aproximadamente mil imagens fotográficas, produzidas pelo coletivo artístico-arquitetônico português Os Espacialistas, com o qual Tavares vem desenvolvendo inúmeras parcerias ao longo de sua carreira. A segunda compõe-se como uma série de pequenos fragmentos textuais, de caráter prioritariamente poético, que são utilizados como espécies de “legendas” para as imagens fotográficas.

As imagens dialogam, portanto, tanto com o texto-base quanto com as legendas, mas por meio de procedimentos distintos. O texto-base, com fortes marcas ensaísticas, nem sempre direciona o leitor às imagens com precisão e clareza, tecendo antes com elas um contato transversal, irrequieto. É preciso construir os pontos de contato entre o verbal e o imagético. E, se o leitor acredita que poderá encontrar nas legendas qualquer tipo de apoio nesse processo, na maioria das vezes se decepcionará: ainda que em alguns momentos esses textos aparentem servir de explicação e/ou orientação com relação às imagens que acompanham, no mais das vezes provocam efeitos de sentidos contrários, levando a uma maior nebulosidade e embaralhamento.

O caráter de movimento que perpassa o *Atlas* foi percebido logo após seu lançamento, como evidencia a fala da pesquisadora portuguesa Idália Sá-Chaves quando, ao receber o escritor na Universidade de Aveiro, em 2013, para a divulgação da nova obra, ela destacou seu lugar ambíguo, complexo e instável:

Da ciência à arte, da linguagem à literatura, da filosofia à poesia, do teatro à dança, da geometria à estética, das ciências da vida à ética, assim se desenha, em ligações *a priori* improváveis, a *passagem* de uma formatação marcadamente acadêmica para um discurso que, sem perder as características de exigência e de rigor conceptual, se reconfigura num registro de matriz científico-literária que recolhe e combina sabiamente o melhor das duas abordagens. (SÁ-CHAVES, 2013, n.p., grifo nosso).

A própria constituição material do *Atlas*, portanto, já faz com que ele se configure como uma *passagem*, assumindo um entrelugar textual que impede sua definição ou classificação precisas: afinal, ele é, simultaneamente, um texto único e três textos distintos, cujos pontos de ligação se fazem tanto pela palavra quanto pela imagem, sem qualquer possibilidade de fixidez.

Nesse sentido, ler o *Atlas* também se transforma em um imenso processo de deriva, no qual nós, leitores, encontramos inúmeras entradas e saídas para um espaço que pode ser percorrido em trajetórias também bastante díspares. Não pretendemos, aqui, fazer mais que uma incursão inicial por esse vasto território, que nos arriscamos a chamar de inesgotável, e para isso elegemos um possível caminho, um emblema que nos guiou por esse espaço de travessia que é o *Atlas*: a fronteira.

Se recuperarmos as discussões de Cassio Hissa sobre a figura da fronteira que trouxemos no início deste artigo, entendendo-a não como “linha que demarca”, mas como “zona de interface e de transição” entre terrenos tidos como distintos (HISSA, 2002, p. 35-36), podemos pensar que os movimentos que o leitor traça pelo texto tavariano se desenham sobre fronteiras, necessitando, para manter sua potência, fazer da hibridez um espaço de passagem que garanta as possibilidades de constituição de vizinhanças criativas para os saberes. Nesse sentido, os textos de Tavares funcionariam, para continuar a usar expressões de Cássio Hissa, como “frases-fronteira”: em lugar de serem “ideias-limite”, que sugerem qualquer tipo de fechamento, eles são “sentenças-abertura”, que nos fazem “pensar o mundo e todas as possibilidades de percebê-lo também a partir dos lugares, das instituições, dos sujeitos” (HISSA, 2011, p. 133).

Como fronteira, portanto, o *Atlas* mais abre possibilidades de respostas e sugere novas questões que responde a interrogações anteriormente colocadas. Ao longo do volume, os múltiplos textos que o constituem não se deixam aprisionar, ainda que pareçam evidenciar o trânsito entre mundos que costumamos entender como diversos: a literatura e a reflexão, a criação e a produção intelectual, a arte e a ciência, a escrita e a leitura, a palavra e a imagem. No entanto, pensada nesse lugar de movimento, a fronteira não deve separar: ela pode até afastar, criando entre territórios distintos uma superfície ampliada, tornada mais espessa, mas essa superfície continua sendo o espaço de ligação entre dois ou mais universos. Nela, um só existe em relação ao outro, que assim está intrinsecamente ligado ao primeiro nesse lugar de troca e intercâmbio que é a fronteira. Nessa perspectiva, a fronteira seria o lugar do “desequilíbrio produtivo”.

No *Atlas*, a fronteira ocupa um espaço de destaque: visualmente, ela marca os espaços entre textos e imagens como vazio espesso, branco. É um entrelugar entre as três textualidades que compõem o livro, que nos leva a transitar por ela ao longo da leitura, direcionando nosso olhar e nossos trajetos leitores. Ela é também tema recorrente, que perpassa as quatro amplas seções pelas quais o livro está composto. Ela é, ainda, legenda e imagem, as quais aqui trazemos para esse diálogo.

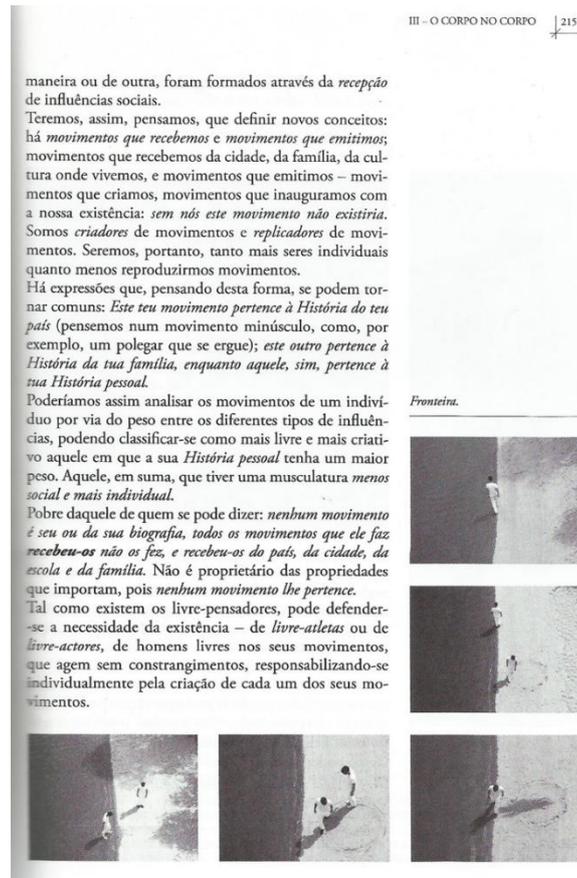


Fig 3 Página do *Atlas do corpo e da imaginação*, em que se vê o texto-base, a legenda e uma série de imagens d’Os Espacialistas. Fonte: Tavares (2013, p. 215).

A página reproduzida encontra-se na Seção III do livro, intitulada “O corpo no corpo”⁶, subseção 3.1, “Corpo e Identidade”, subtítulo “A Teoria do Passo de Balzac” (subseção secundária), junto ao subtema “músculo individual e músculo social” (subseção terciária). A legenda que acompanha as figuras traz essa única palavra: “Fronteira.”. As figuras aparecem em número de cinco: duas delas alinhadas horizontalmente, duas alinhadas verticalmente, e uma terceira que faz a junção entre o vertical e o horizontal, compondo o ponto de passagem de uma direção à outra e podendo, portanto, ser lida nos dois sentidos.

As imagens nos revelam um espaço que parece dividido em dois pelas tonalidades distintas de suas superfícies, que fazem pensar em areia seca e areia molhada. Nesse espaço, vemos um ou dois homens, a depender da imagem em foco: em três delas o espaço é

⁶ Vale destacar que apenas o sumário desse livro — que ocupa 13 páginas e subdivide-se em 4 seções, 14 subseções primárias, 37 subseções secundárias e mais de 300 subseções terciárias — já seria capaz de mobilizar interessantes reflexões sobre sua composição fragmentária e seus movimentos de expansão.

compartilhado por dois homens, nas outras duas registra-se a presença de apenas uma pessoa. A relação entre esses homens e o espaço também é variável: ora um dos homens anda justamente sobre o ponto de contato, a fronteira, entre os dois espaços visualmente demarcados, ora temos um homem de cada lado dessa fronteira, ora os dois ocupando o mesmo lado dela. Há ainda, em três das cinco imagens, marcas de um círculo desenhado sobre a superfície de um dos lados do espaço, e este círculo parece criar novas zonas de delimitação. Não há qualquer indício de como ler essas imagens, de como passar do texto a elas, de como transitar entre elas, de quais espaços, movimentos e passagens elas nos falam. A única pista mais direta é a legenda, “Fronteira”, que mais provoca do que responde.

Buscamos, então, recuperar essa associação recorrendo ao texto-base: a subseção secundária em que se encontram as imagens discorre sobre a “Teoria do Passo”, que conforme o autor foi desenvolvida por Balzac em *Patologia da vida social*, na qual ele afirmava estar no Passo, entendido como “expressão dos movimentos corpóreos”, uma “ciência completa” que permitiria estudar o Homem (BALZAC, 1981 *apud* TAVARES, 2013, p. 208). O projeto de Balzac de estudar os passos mobiliza o texto de Tavares ao longo das subseções terciárias que se seguem, nas quais seguimos nesse diálogo com os dois autores: “movimento”, “projecto de Balzac”, “anotações sobre o Passo”, “duas anatomias”, “imobilidade e moralidade”, “outras considerações da Teoria do Passo”, até que chegamos à última subseção terciária, “músculo individual e músculo social”, na qual encontramos a Fronteira, em palavra e imagens.

Ao longo dessas subseções, Tavares destaca da Teoria do Passo de Balzac a ideia de movimento, que permeia o texto-base e transparece num primeiro bloco de imagens que remetem a pegadas, tema que também domina as legendas que as acompanham. Afirma Tavares: “O movimento como pensamento que age, que se explicita, que ocupa espaço, que altera o espaço; o movimento como pensamento tornado visível: move-te para que eu te possa ver a pensar, assim poderíamos dizer.” (TAVARES, 2013, p. 209). Aqui, um novo elemento parece entrar na equação, por meio da associação entre movimento e espaço — será este um caminho para chegarmos à fronteira?

A associação entre movimento e espaço segue sendo traçada, uma vez que Tavares aponta que Balzac “Nesta sua Teoria do Passo transforma a anatomia numa geografia de enorme extensão em que cada ponto ganha importância, não física, mas intelectual, espiritual” (TAVARES, 2013, p. 210). Mas, ao mesmo tempo, os desvios são muitos: das pegadas passa-

se à imobilidade dos corpos, e a aproximação conduz-se agora entre as ideias de movimento e imobilidade, de imobilidade e silêncio, movimento e ação política, imobilidade e indiferença política, permeadas por imagens de corpos imóveis que não trazem qualquer legenda textual — mas o silêncio do espaço em branco talvez possa ser pensado também como uma legenda...

Balzac abordaria ainda, em sua Teoria do Passo, conforme Tavares, a questão da “quantidade de movimento aconselhável” à vida humana (TAVARES, 2013, p. 212), a “impossibilidade de determinar onde começa e acaba um movimento” (TAVARES, 2013, p. 213), a distinção entre o movimento do corpo e o movimento do rosto, a falta de naturalidade dos movimentos uma vez “corrompidos” pela civilização — o que leva Tavares a afirmar a existência de “movimentos corporais de multidão”, ou seja, “movimentos individuais que são, afinal, sociais” (TAVARES, 2013, p. 213).

É então que se chega à subseção que aqui nos interessa diretamente, “músculo individual e músculo social”, na qual nos deparamos com a Fronteira. O espaço volta a adquirir destaque:

No limite, sem antes nos localizarmos geograficamente, observando apenas atentamente os movimentos de um indivíduo, poderemos dizer a que cidade pertence, a que civilização. *Podemos localizar geográfica e civilizacionalmente os movimentos*, e tal parece a nós de uma importância extrema. *É como se os movimentos tivessem pátria [...]*. (TAVARES, 2013, p. 214, grifos do autor).

E é assim que rumamos, com Tavares e Os Espacialistas, para a fronteira, pois, se os movimentos têm pátria, seria possível entender como movimentos patriotas “todos os movimentos individuais que, de uma maneira ou de outra, foram formados através da *recepção* de influências sociais” (TAVARES, 2013, p. 214-215, grifos do autor). Isso faz de nós sujeitos que tanto criam movimentos quanto que replicam movimentos, e nosso grau de individualidade seria tanto maior quanto menos formos apenas reprodutores de movimentos.

Mas, aqui, quando pensamos ter encontrado a fronteira, cujas imagens estão diante de nossos olhos, ela se dilui no texto que avança agora para uma discussão sobre a individualidade e a liberdade:

Tal como existem os livre-pensadores, pode defender-se a necessidade da existência — de *livre-atletas* ou de *livre-actores*, de homens livres nos seus

movimentos, que agem sem constrangimentos, responsabilizando-se individualmente pela criação de cada um dos seus movimentos. (TAVARES, 2013, p. 215, grifos do autor).

A fronteira é, aqui, mobilizada como esse espaço espesso, aberto, múltiplo, cujos contornos se diluem continuamente: nela podemos entrar e sair pelos mais diversos lugares, nela podemos criar movimento ou ficar imóveis, produzir linhas de fuga ou criar novas circunscrições. E podemos ainda dançar, que, como nos lembra Tavares, não é nem estar parado nem mudar de lugar, mas antes jogar com a “utilidade do movimento” e a “inutilidade da imobilidade” (TAVARES, 2004 *apud* STUDART, 2016, p. 256).

Diante da impossibilidade de concluir, algumas palavras finais

Como vimos, a obra de Gonçalo M. Tavares joga com as ideias de movimento, de imagem e de espessamento de fronteira, aspirando, por vezes, à sua dissolução, e revela características como a inesgotabilidade, a abertura e a multiplicidade de linguagens. Assim, muitas de suas produções são organizadas em séries, nas quais a lógica da continuidade é o principal imperativo. Constituída de textos curtos e fragmentados, sua obra está sempre aberta a continuações bem como a alterações, negando-se a um fechamento, a uma conclusão.

Se a abertura é uma reivindicação dos projetos tavianos, a necessidade de colocar um ponto final, de concluir sem que se queira concluir, é uma exigência da própria ideia de espaço, da própria finitude da vida. Por isso, transgredindo os limites impostos pela espacialidade e pelo tempo demarcado pela vida, Tavares brinca com as fronteiras — os espaços vazios nas margens em branco de um livro, os tipos e gêneros textuais, as diversas mídias, artes e linguagens — para, ao cruzar elementos díspares, produzir e inovar sua poética, colocando-se, assim, dentro e fora dela, dentro e fora do espaço, dentro e fora do tempo.

Nesse sentido, a inesgotabilidade da literatura choca-se com a esgotabilidade da vida, e esse contraste, essa antítese, se evidencia na produção de Tavares ao negar-se ao fim, à conclusão, deixando aberturas e linhas de fuga em suas obras para desdobramentos futuros, se assim julgar o seu desejo. Esperamos, portanto, diante da impossibilidade de exaurir uma obra

tão múltipla, ter incitado o desejo à continuação: da leitura, dos estudos e da pesquisa sobre a produção de Gonçalo M. Tavares.

Referências

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. *In*: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

CALVINO, I. Visibilidade. *In*: CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.

GARRAMUÑO, F. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Tradução: Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HISSA, C. E. V. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, C. E. V. (org.). *Conversações: de artes e de ciências*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

MOREIRA, M. E. R. O bairro de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 20, n. 3, p. 80-90, 2014. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6495/7083>. Acesso em: 25 mar. 2023.

SÁ-CHAVES, I. *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Teoria, fragmentos e imagens de Gonçalo M. Tavares: um texto, um olhar, uma leitura. Texto de apresentação da obra pronunciado na Universidade de Aveiro, em 18 de dezembro de 2013. Disponível em: <http://portal.doc.ua.pt/opac/pdf.final.pdf>. Acesso em: 9 set. 2022.

STUDART, J. *O dançarino subtil: Gonçalo M. Tavares entre as esferas O Bairro e o Reino*. Alfragide: Caminho, 2016.

TAVARES, G. M. Ler para ter lucidez. Entrevista. *Entrelivros*, São Paulo, n. 29, n.p., set. 2007. Disponível em: http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-.html. Acesso em: 8 jul. 2010.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre ciência*. Florianópolis: Editora UFSC: Editora da Casa, 2010.

TAVARES, G. M. *O senhor Valéry*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.

TAVARES, G. M. *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho, 2013.

TAVARES, G. M. *Short movies*. Porto Alegre: Dublinenses, 2015. *E-book*.

TAVARES, G. M. *Breves notas sobre Literatura-Bloom*. Dicionário Literário. Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.

Movement, Image, and Border in Gonçalo M. Tavares: towards an expanded literature

Abstract: Contemporary literary practices have established themselves as increasingly expanded spaces that tend to cross various media and arts to create hybrid objects. Taking this practice to the extreme, the work of the Portuguese writer Gonçalo M. Tavares constitutes an important example of this thickening of borders between diverse elements, which are invoked in his writing projects. Therefore, in this article, with the discussion centered around the ideas of “movement”, “image”, and “border”, we analyze three works of the aforementioned writer — *O bairro*, *Short movies*, and *Atlas do corpo e da imaginação* — to show how they constitute, each in their own way, spaces that cross knowledge and move the arts by providing a continuous contact, whose borders function as open zones of interface and transition. To do this, we theoretically anchor our reflection in the considerations of Cássio Eduardo Viana Hissa, Florencia Garramuño, as well as Tavares himself, to cite some examples.

Keywords: Movement; Image; Border; Expanded literature; Gonçalo M. Tavares.

Recebido em: 29 de março de 2023.

Aceito em: 27 de julho de 2023.