

UM BAIRRO PARA SE DESCOBRIR: MOVIMENTOS DO INTERMINÁVEL NA OBRA DE GONÇALO M. TAVARES¹

A NEIGHBORHOOD TO DISCOVER: MOVEMENTS OF THE ENDLESS IN GONÇALO M. TAVARES

Robson José Custódio²

RESUMO: A proposta deste trabalho é decifrar um lugar que se localiza no imaginário, mas também na realidade, de cada indivíduo, seja ele português, seja brasileiro: *O bairro*, de Gonçalo M. Tavares. Vale ressaltar que passarei pelos caminhos referentes ao espaço e à linguagem singular absorvidos na escrita do autor português contemporâneo. Destarte, percorro as ideias apresentadas, sobretudo, por Foucault, a respeito da heterotopia, e também os propósitos do interminável, observados por Blanchot. Atualmente, a série conta com 10 obras, e interstício para mais 29, nas quais o autor retrata o cotidiano e os convívios de diferentes senhores, em um espaço criado pelo próprio Tavares, a fim de habitar alguns intelectuais, como forma de refúgio de um mundo que não lhes cabe.

Palavras-chave: Bairro. Gonçalo M. Tavares. Intertextualidade. Espaço. Linguagem. Interminável.

ABSTRACT: The proposal of this work is to decipher a place that's located in the imaginary, but also in the reality, of each individual, be him Portuguese, be him Brazilian: *The neighborhood*, of Gonçalo M. Tavares. It's worth to stand out that I will go by the roads regarding the space and to the singular language absorbed in the contemporary Portuguese author's writing. Like this, I travel the presented ideas, above all, by Foucault, regarding the heterotopia, also the purposes of the endless, observed by Blanchot. Nowadays, the series counts with 10 works, and interstice for more 29, in which the author portrays the daily and the different gentlemen's conviviality, in a space created by own Tavares in order to inhabit some intellectuals, as form of refuge of a world that doesn't fit them.

Keywords: Neighborhood. Gonçalo M. Tavares. Intertextualidade. Space. Language. Endless.

¹ Artigo recebido em 18 de abril de 2018 e aceito em 20 de junho de 2018. Texto orientado pelo Prof. Dr. Antônio Augusto Nery (UFPR).

² Doutorando do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.
E-mail: robscustodio@gmail.com



INTRODUÇÃO

Permita-me lhe apresentar um lugar. Um espaço onde os devaneios nos levam a imaginar e conhecer pessoas tais quais conhecemos em nosso entorno. Ou talvez não, mas se aproximam. E é essa aproximação que faz dessa visita o atrativo para esta jornada. *O bairro* é um projeto contemporâneo, inaugurado em 2004, com a residência do Senhor Valéry. Hoje conta com outros 39 recintos. Mas apenas 10 moradores nos são apresentados efetivamente por Gonçalo M. Tavares – um outro surge na espreita das histórias, mas ainda sem grandes manifestações; está trazendo sua mudança aos poucos – logo te direi mais. O autor é angolano-português de uma geração contemporânea. Mas não é apenas mais um. Tavares capta a disritmia de quem o lê.

Sua literatura se caracteriza por uma multiplicidade e instabilidade formal: há textos em diversos gêneros, e aqueles que dificilmente podem ser classificados em algum gênero, obras em que leitura, escrita e criação mesclam-se de maneira inextricável. (MOREIRA, 2014b, p. 421)

Tavares começou a carreira com *Livro da dança*, publicado em 2001. Desde então, mais de 35 obras já foram lançadas pelo autor. A mais recente: *A mulher sem cabeça e o homem de mau-olhado*, inaugura uma vertente do autor, envolvendo nela os mitos e lendas, com vistas às narrativas orais.

Os textos de Tavares não se deixam aprisionar, ainda que pareçam evidenciar o trânsito entre mundos que costumamos entender como diversos, como o seriam a literatura e a reflexão, a criação e a produção intelectual, a arte e a ciência, a escrita e a leitura. (MOREIRA, 2014b, p. 425)

Seu trabalho já recebeu diversos prêmios nacionais e internacionais, o que o mantém em um seleto grupo de contemporâneos que provocam e convencem os leitores. Os caminhos de Gonçalo perpassam a tradição literária portuguesa, mas não deixam para trás traços de uma crítica clássica. Não vincular sua obra ao território, assim como muitos outros fazem, é o chamariz para seus textos. Encontramos relações com o clássico de Cesário Verde, ou também com as cantigas crítico-trovadorescas. É certo que o processo intertextual presente em quase todos os seus trabalhos faz da sua crítica uma aproximação ao(s) clássico(s). *Uma viagem à Índia* lembrando *Os lusíadas*, Eurípides em *Os velhos*



também querem viver. Além deles, essa intertextualidade pode ser percebida mais claramente em *Biblioteca* e na série *O bairro*.

O primeiro resgata de uma maneira arquivista e bibliográfica 296 personalidades do mundo artístico, literário e filosófico; a intenção dele no livro não é desenvolver biografias, mas construir pensamentos a partir das produções de cada um.

Biblioteca parece levar-nos para o universo do conhecimento e da ordem: percorrem-se as seções alfabéticas do livro em busca de nomes conhecidos, ou folheia-se esse inventário de leituras em busca de se identificar naquele breve verbete, o que ele guarda do **espírito do nome que leva**, ou o que nós, leitores, ali reconhecemos desse autor, em que nossa leitura se assemelha à leitura tavariana. (MOREIRA, 2014a, p. 106, ênfase no original)

Já o segundo constrói narrativas de cotidianos de alguns senhores intelectuais, indivíduos escolhidos a partir de suas leituras. Uma certa homenagem que não copia a linguagem e a escrita de nenhum deles, mas transpõe suas leituras em vidas ficcionalizadas.

O bairro é delineado por um mapa, desenhado e projetado para muitos outros senhores. A escolha por um bairro parte de um princípio de proteção, e a forma de unificar todos os livros em uma série “coloca-se ela mesma como um modo de imaginar resistente, como um modo de fazer política que garante um espaço de sobrevivência para a leitura, para a literatura, para a arte” (MOREIRA, 2014, p. 100). Para Moreira, ainda, um bairro é um espaço de proximidade e vizinhança, um lugar onde as pessoas são capazes de viver suas inter-relações cotidianas, trabalhar com seus sentimentos e afetividades possíveis, seja com o próprio lugar ou pelas pessoas com quem convivem.

No bairro de Tavares, esse espaço é habitado por importantes nomes da área cultural e, em especial, da literatura, personagens oriundos de tempos e espaços distintos que são aproximados pelo ato do escritor português de ali reuni-los. Esse pequeno território prevê, conforme o diagrama ilustrado que acompanha a série, a existência de 39 moradores e conta, ainda, com várias residências vazias. Nele residem, hoje, dez habitantes, cujos epítetos invocam uma carga de obras e posturas teóricas, críticas e artísticas diversificadas: os senhores Valéry, Henri, Brecht, Juarroz, Kraus, Calvino,



Esses se apresentam aos leitores por meio de narrativas curtas elaboradas pela percepção do autor. Em primeira viagem, Gonçalo M. Tavares traz Valéry na tentativa de justificar alguns cotidianos por meio da lógica, usando de sua ingenuidade de criança para analisar o mundo em que vive. Depois, Henri, um homem sábio – e que tem paixão pelo conhecimento – que, por vezes sozinho, prefere ficar na companhia de uma garrafa de absinto: "(...) um eclipse que só depende de mim, eis o que trago nesta garrafa – disse o senhor Henri" (TAVARES, 2012b, p. 30); Brecht, um excelente contador de histórias – convincentes, por sinal – que conquista um sucesso inesperável, sem saída: "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, 2005b, p. 69); Juarroz preso em seus pensamentos, alheio ao mundo, desastrado e aborrecido com a realidade, que para ele é um lugar menos importante do que suas ideias; Kraus, um cronista de jornal que, por meio de seu texto, nos faz rir das atitudes e dos discursos políticos cheios de interesses.

Vejamos um trecho do capítulo *Pagar mais impostos é muito bom para quem paga mais impostos (1)*, por exemplo:

- Trata-se no fundo...
- Exato, Chefe. No fundo!
- O Chefe tossiu, estava a meio da frase – não era ainda o momento para interrupções servis.
- Trata-se no fundo – recomeçou, irritado, o Chefe – de um problema de crença, não de dinheiro.
- De crença, Chefe? – murmurou o Primeiro Auxiliar.
- Sim, de crença. Temos de passar a ideia de que os impostos são bons para a pessoa que paga impostos. Quanto mais pagar, melhor para ela. É nisto que ela tem de acreditar.
- Oh, Chefe...
- E temos de transmitir isto de um modo pedagógico; utilizando ainda, tanto quanto possível, complexas fórmulas e complexos raciocínios econômicos. (TAVARES, 2007c, p. 105)

A tentativa de nos iludir com as propostas e as mensagens verossimilhantes é que provoca o riso, mesmo que seja de reflexão.

Ainda, n'O *bairro*, Tavares apresenta Calvino, um senhor que nos transpõe aos seus sonhos e conflita o real com a ficção; Walser, um ser isolado do centro do bairro, mas que se surpreende com o caos da vida, com o caos dos



homens, os quais, ao passo que se distanciam de sua realidade, aproximam-se de sua ficcionalização; Breton, que entrevista a si próprio, mas são perguntas sem respostas – ou, diria, respostas verbais, pois seus comportamentos dizem mais do que esperamos –, que questionam por vezes os leitores; Swedenborg, que, por meio de falas de seus colegas do *Bairro*, principalmente Eliot, tenta desenvolver uma análise geométrica do mundo que nos cerca. E, por fim, Eliot, que tem como missão realizar sete conferências – que são acompanhadas sempre pelo senhor Swedenborg, o Senhor Borges e poucas outras pessoas – onde ele possa analisar e interpretar versos poéticos. Gonçalo, nos últimos anos, deu sinal de que iria continuar as narrativas, quando deu origem às narrativas do *Senhor Voltaire e o século XX: a fotografia e a dança*, na revista *Magazine*, uma publicação lisboeta.

MOVIMENTOS NO ESPAÇO

Antes de alguns senhores adentrarem no auditório de *O bairro*, algo lhes chamou a atenção. Na verdade, tudo que aparenta estar fora do comum lhes perturba. Sabemos que este lugar é de fato urbano e isso se comprova quando o Senhor Breton, na companhia do Senhor Borges e do Senhor Balzac, chegam a uma das conferências do Senhor Eliot e avistam grafitada³ na parede externa a seguinte frase: "O doutor Rojas (cuja história da literatura argentina é mais extensa do que a literatura argentina)" (TAVARES, 2012a, p. 7). Quem seria o autor? "Todos olham para Borges, o grafitador do bairro. O senhor Borges sorriu. Abanou a cabeça e murmurou um pouco convincente: não fui eu" (p. 7). Mas não importa quem fizera aquilo, o que quero aproximar são as representações efetivas desse espaço. Ou melhor, o espaço outro.

A série de Gonçalo é um espaço literário que se dá como num bairro da realidade. Ele é comparado pelo próprio autor com a aldeia de Asterix, um lugar que resiste à invasão dos bárbaros, resistente, portanto, aos problemas externos, e que demonstra um ar de segurança e acolhida aos habitantes (STUDART, 2012). Esse vilarejo foi criado em 1959 por Albert Uderzo e René Goscinny, e suas histórias narram as aventuras na Gália (região que corresponde aproximadamente com a França) de dois combatentes contra os romanos, que

³ Os grafites, nos contextos urbanos, manifestam insatisfações de diversas complexidades e de diferentes situações. Para Furtado e Zanella (2009), palavras expressam significações relevantes nos espaços urbanos, tendo composições diferentes para uma cidade. Os grafites "(re)encantam-se os espaços, recriam-se sujeitos e as possibilidades do diálogo entre expressões artísticas, cidade e vivência cotidiana. Das palavras às imagens super elaboradas, o graffiti impõe uma nova apreensão ética-estética da cidade e reclama novos sentidos. Novos sujeitos são constituídos via atividade criadora que, ao mesmo tempo em que transformam muros, paredes, ruas e avenidas, transformam os próprios sujeitos da ação" (FURTADO; ZANELLA, 2009, p. 1284).



buscam invadir o seu território, o único que ainda resta ainda não pertencente ao poder de Roma.

Estamos no ano 50 antes de Cristo. Toda a Gália foi ocupada pelos romanos... Toda? Não! Uma aldeia povoada por irredutíveis gauleses ainda resiste ao invasor. E a vida não é nada fácil para as Guarnições de legionários romanos nos campos fortificados de Barbaorum, Aquarium, Laudanum e Petibonum... (UDERZO; GOSCINNY, 1981, p. 3)

Essa introdução se repete em todas as edições dos livros de Asterix e Obelix. As narrativas coincidem com o período de invasões romanas comandadas por Júlio César. Ele "unificou o poder em Roma, tornou-se ditador e, apesar de nunca ter sido imperador, criou as condições para que seus sucessores governassem o maior império do mundo antigo" (SILVA, 2005, p. 1). O vilarejo no qual se passa a história de Uderzo e Goscinny na realidade existiu, e foi o que mais resistiu ao poder romano. Eles eram extremamente organizados, como afirma Silva (2005), e depois de quase um mês é que realmente foram invadidos e tomados por César.

Possivelmente, Gonçalo o traz como referência para o seu bairro justamente por ser um lugar onde ele assegura esses senhores. Um espaço onde há possibilidade de criar vizinhanças, em que haja acolhida e resistências. São todos eles fortes, na concepção de Tavares, e permanecem protegidos, numa espécie de fuga das invasões do mundo contemporâneo. Nesse lugar, encontramos uma eterna vivência de senhores e seus cotidianos aventurecos.

Atrevo-me a afirmar que há muitos personagens ainda a serem retratados, bem como o espaço para que adentrem tantos outros senhores. "O meu Bairro de senhores é um bairro como outro qualquer: há pessoas que se podem mudar para lá, e há outras que podem sair" (TAVARES, 2007a, p. 5). Essa hipótese confirma-se, por exemplo, pela criação dos contos do Senhor Voltaire, vizinho do Senhor Kraus, publicados na revista *Notícias magazine*, em novembro de 2013⁴, mas que não possui ainda uma obra completa, assim como os outros 10 senhores.

O Senhor Voltaire mantém sempre um sorriso no canto da boca que denuncia o sarcasmo – a distância psicológica e

⁴ O autor mantinha uma coluna semanal na revista lisboeta, onde ele publicou tantos outros textos. O periódico é material suplementar semanal do *Diário de notícias* e *Jornal de notícias*, em Lisboa, Portugal.



moral em relação às coisas de que fala. Um belo álbum de fotografias, este. A história individual do século XX em fotografias – disse o senhor Voltaire. (TAVARES, 2013a, p. 1)

Voltaire é companheiro do Senhor Foucault. É com ele que vive alguns de seus momentos. “Duas cadeiras, lado a lado, numa das principais praças do bairro. Os dois sentados” (TAVARES, 2013a, p. 1) observam um álbum de fotografia sobre a história individual do século XX. Com a mesma perspicácia, Voltaire, em outro conto, pensa em organizar o lugar de uma forma diferente.

Em vez de: mulheres para um lado, homens para outro, crianças para um lado, velhos para outro – comecemos então a propor: quem diz sim para aquele lado, quem diz não para o outro. A cidade dos homens que dizem sim. A cidade dos homens que dizem não. Duas cidades opostas. Duas cidades quase inimigas. (TAVARES, 2013b, p. 1)

Para ele, as pessoas acordam ou dizendo sim ou não. E assim precisam ser divididas. Mas não é dessa forma que Gonçalo acredita ser a melhor forma, até porque em um Bairro reúne vários indivíduos, sendo vizinhos. Um espaço para vivências, experiências e relações.

Pensando nos (não) limites das relações de convivência de uma comunidade que vive as suas histórias cotidianas, o termo **heterotopia**, atribuído por Foucault em *As palavras e as coisas* e, depois, em uma conferência intitulada *Outros espaços*, está atrelado aos espaços diferenciados, que se encontram na exterioridade de todos os outros, mas que de alguma forma estejam envolvidos com os espaços reais; lugares de controle, de um funcionamento de ordem social alternativa.

O topos, a região ou o terreno, é o elemento de articulação – a referência – para as ideias de Foucault na sua elaboração da ideia de heterotopias. O fator geográfico de um espaço diferenciado que está integrado aos espaços reais ao mesmo tempo que os contesta, é o prisma de análise, o filtro de estudos, o caminho a se trilhar na formação de uma nova teoria social crítica que atenda aos desafios que se afiguram para as humanidades no horizonte do século XXI. (FREITAS, 2008, p. 82)



Encontrar as heterotopias no projeto de Gonçalo parte da geografia construída na série. É um lugar sem lugar (pelos caminhos foucaultianos) que dentro das suas pretensões se concretiza no que tange a uma utopia. Seu contexto influencia diretamente em seu desenvolvimento. Por viverem em relações cotidianas, o bairro também se constitui por heterotopias de crise, são “espaços onde esta crise pode se manifestar. O sujeito, ali, tem espaço. O sujeito detentor da capacidade de conhecer, um conhecimento, muitas vezes oriundo da visão” (SOUZA, 2009, p. 3). No mais, defini-lo como um lugar heterotópico perpassa ideias de uma heterotopologia, campo definido por Foucault ao se dedicar a pesquisar as várias contribuições sociais que acontecem nesses lugares outros. O teórico afirma que elas devem ser analisadas para termos um sentido à ideia.

Ele propõe que seja criada uma espécie de **descrição sistemática** que teria por objeto a análise ou “leitura” dos espaços diferentes, dos “outros lugares” em uma dada sociedade – uma heterotopologia. Ele afirma ainda que provavelmente não haja no mundo uma única cultura que não se constitua de heterotopias, pois estas são uma constante de qualquer grupo humano. As heterotopias são muito variadas, difíceis de categorizar, e talvez não se possa encontrar uma que seja absolutamente universal (FREITAS, 2008, p. 83, ênfase no original)

Não há uma única heterotopia ou aquela que consideramos correta. O que podemos delimitar, neste momento, para o bairro tavariano, assim sendo, é um caminho interminável para as narrativas de Gonçalo.

No geral, pode-se dizer que a heterotopia é determinada a partir de suas verossimilhanças, de uma possibilidade de concretização na realidade do espaço, representado no texto literário, sendo possíveis em restritas dimensões de texto (VILAS-BOAS, 2002; DAVID, 2010). Vê-se, logo, em *O bairro* criado por Gonçalo M. Tavares, já que a representação que se dá na série compõe-se nessa perspectiva de concretização. Os senhores existem fora daquele contexto, não, é claro, com os comportamentos que são atribuídos a eles, mas nas verossimilhanças de suas vidas.



MOVIMENTOS DO INTERMINÁVEL

O escritor, segundo Blanchot, “nunca está diante da obra e onde existe obra ele não o sabe ou, mais precisamente, a sua própria ignorância é ignorada e unicamente dada na impossibilidade de ler, experiência ambígua que o repõe em atividade” (BLANCHOT, 2011, p. 16). A apreensão persecutória, como lembrado pelo teórico, é este determinado domínio sobre a obra e em Gonçalves percebemos sua capacidade de dar-lhe impulso à escrita. O autor pertence à obra, todavia o que lhe pertence é apenas um livro, diria Blanchot. Além disso:

(...) o domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão **doente** que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é uma sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante. (BLANCHOT, 2011, p. 16, ênfase no original)

Ela se torna inapreensível, pois a palavra não é mais do que aparência. Com tudo isso, o autor sente-se forçado a voltar a meter mãos à obra, logo, percebemos esse longínquo, uma reação ao infinito, ao interminável. E o meter mãos à obra é a obrigação que o autor perpetua em seus trabalhos, na noção de que o fim não possui necessidade. Assim como no princípio de insuficiência, o qual nos aproxima das perspectivas de que o ser possui na base, no chão, uma incompletude.

Isto se dá na clave da utopia como uma **invenção**, num afastamento daquilo que tomamos como excesso de familiar para tocar o outro, a alteridade e o exílio; desviar o olhar como forma de redesenhar o espaço contaminado pelo convicto e presente si mesmo quando o outro se recusa a ser igual. (STUDART, 2012, p. 144, ênfase no original)

Assim, objetivar uma mudança em um mundo, parte-se de um ideológico válido, como no bairro de Gonçalves, que se posiciona em um espaço estranho para alguns, mas contemplativo em uma esperança de mudança



consciente do espaço inconcluso. Em *O bairro*, pelas palavras de Blanchot (2013), a existência do ser e da figura em solidão chama o outro, ou uma pluralidade de outros. Há, portanto, a necessidade da continuação, que, se não houver a determinação do número desses outros, pode gerar a disseminação no infinito⁵. Gonçalves, em o *Livro da dança*, elucida-nos isso, de modo que entendamos o infinito como algo mais palpável e de simples manipulação.

Um objeto exacto

Entreter o infinito

Tratar o infinito como objecto,

atirá-lo ao chão, partir-lhe a face, curar-lhe as feridas, chamar pelo pai e pela mãe;

dar-lhe pão à boca no dia das doenças, contar-lhes os ossos e, por fim, desprezá-lo.

Entreter o infinito.

Tratar o infinito como objecto. (TAVARES, 2008, p. 81)

Logo, vemos que:

(...) aquele que o princípio de insuficiência ordena é também voltado ao excesso. O homem: ser insuficiente que tem, por horizonte, o excessivo. O excesso não é o demasiado-pleno, o superabundante. O excesso da falta e por falta é a exigência jamais satisfeita da insuficiência humana. (BLANCHOT, 2013, p. 79)

E uma satisfação que finda, possivelmente, na morte do escritor. Na verdade, faz-se uma inversão no processo: "(...) o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do autor" (BARTHES, 2004, p. 64). O trabalho deste termina com a própria vida e continua pelo infinito, não apenas no sentido de uma obra deixada para a posteridade após a morte física de seu autor, mas no sentido de que blanchotianamente a obra é uma experiência incessante de sentido,

⁵ Na série portuguesa, Gonçalves pré-determinou o número de **outros** (39), mas, mesmo – ainda – na apresentação de 10, vê-se as perspectivas e aberturas possíveis para novos habitantes. Ele mesmo, inclusive, iniciou com *O senhor Valéry e a lógica* sem saber o que viria depois, e somente na terceira escrita, em *O senhor Brecht*, o mapa **completo** introduz os muitos outros que viriam, sem determinações temporais.



neste **jogo insensato de escrever**, como diria Mallarmé, citado por Blanchot em *A conversa infinita – 1: a palavra plural*. E:

(...) si on veut chercher l'auteur après sa disparition, après que son autorité a été contestée et son pouvoir transféré au lecteur et au Texte, il faut chercher un spectre, une émanation de cet auteur. Or, c'est précisément ce que fait Gonçalo Tavares dans sa Bibliothèque, [par exemple], en collectionnant des émanations d'auteurs qu'il utilise à son gré pour engendrer des fictions⁶. (BERGONZONI, 2015, p. 84)

Vejamos que todo e qualquer tipo de texto é produzido por algum indivíduo, um autor. Esse mesmo texto pode possuir internamente alguém que conta essa história, o narrador. Nas obras *d'O bairro*, encontramos a amarração entre um **eu** narrador que também se destaca como um **eu** personagem. Em *O senhor Breton e a entrevista*, por exemplo, Tavares traz uma peculiaridade importante na escrita: a condução da narrativa. O discurso usado durante o texto admite uma nova forma de leitura, já que muitas das vezes na história o leitor é praticamente convidado a se envolver nos pensamentos do narrador.

De alguma forma, as reflexões do Senhor Breton, que entrevista a si mesmo, busca respostas que nem ele mesmo consegue encontrar. São dez perguntas feitas e oferecidas, com deduções e posições quase estabelecidas, que se baseiam em construções individuais do pensamento de Breton – e, por que não de Tavares, tendo o tríplice olhar diante do momento narrativo – onde a própria pergunta pode indiciar retornos reflexivos para a leitura (talvez, veja-se um aspecto aproximativo da metalinguagem do narrador, ou de um processo de retórica).

Durante muitas vezes, a leitura realizada fora conduzida por um viés reflexivo, apenas, no qual o entrevistado não se manifesta com as respostas esperadas tanto pelo entrevistador quanto pelo leitor. A entrevista é realizada por Breton a ele mesmo, em frente a um espelho. E são basicamente os seus momentos de reflexão, como no caso da primeira pergunta, na qual ele define a poesia:

⁶ “Se quisermos encontrar o autor após sua morte, depois que sua autoridade foi contestada e seu poder transferido para o leitor e o texto, deve-se procurar um espectro, um desdobramento deste autor. Agora, este é precisamente o que fez Gonçalo Tavares em sua biblioteca, [por exemplo], coletando emanações de autores, os quais ele usa para gerar ficções.” Tradução feita pelo autor deste artigo.



A poesia não se encontra nem em um lado nem no outro: a noite tem dois lados e a poesia é a porta da casa no momento em que é aberta e o escuro cobre a relva e o céu. Mas quando alguém tem medo, deve correr para casa; e quando sente tédio, deve correr para a parte de fora da noite. E a poesia, que parece uma coisa parada, resolve, ao mesmo tempo, o tédio e o medo; o que é bom e dois, sendo uma única, a poesia. (TAVARES, 2009, p. 11)

Já na segunda pergunta, a existência da poesia se dá pela tendência à paisagem ou pelo momento futuro das coisas. O instinto arqueológico, a partir da anatomia, ideia fornecida pelo senhor Breton, volta-nos à essência interna dos versos. Ao escavar os versos, descobriremos primeiro “a tíbia e o perônio, e só depois certas células inteligentes” (TAVARES, 2009, p. 14). Ou seja, somente depois de partirmos da superficialidade é que conseguiremos alcançar reflexões relevantes na poesia. Breton ainda explica as fórmulas da vida (a poesia), mesmo não sendo importantes para uma organicidade externa, para um leitor ávido que busca sua sobrevivência e tão somente com um propósito do **eu**. Ao atingir os pensamentos alheios, não há um alimento, a não ser para a alma, e para ele, as pessoas que dizem se alimentar de poesia são as pessoas que nunca passaram fome na vida. A escrita é natural para si mesmo, não para o outro. Mas há um intuito de se apropriar fisicamente do outro, de buscar nas entranhas da pele, de também se tornar alimento. A poesia é suficientemente forte para não depender de nenhum histórico; ela deve aproveitar o instante que surge nas mentes, permanece e vai-se.

O verso pisa, sim, teu coração, como se fosse o inverso de um ataque cardíaco, o simétrico bom do peso mau. Um verso forte não tem história, como os países. Não tem invasões, reis, assassinados, resistências, traições, e quatro adultérios de uma rainha da Idade Média. Um verso, hoje, não tem Idade Média dentro dele. Mesmo que seja um verso com dois mil anos, hoje, esse verso é absolutamente contemporâneo. Porque é verso. (TAVARES, 2009, p. 16)

A todas essas questões elaboradas por ele, a essas perguntas reflexivas e persuasivas não se têm as respostas. Breton apenas repensa atitudes externas aos questionamentos realizados – o que podemos considerar como o seu modo de respostas, mesmo que a partir de ações e comentários. Esse indivíduo que realiza a entrevista reveza entre a primeira pessoa (é a que mais aparece), e a



terceira – para estabelecer comentários, que se desenrolam a partir das discussões.

E assim, acreditamos que o ato da escrita permanece interminável, ou ao menos, em Tavares, desponta a relação com o interminável, logo, este leitor está, de algum modo, **por vir**. O domínio sob a obra, em retomada ao que já foi dito, pode ser intervisto, negando e intrometendo pensamentos, vê-se uma necessidade de recorrer ao tempo, muitas vezes percebendo o passado e destinando-o ao futuro. Mas “não avançamos na linguagem como num caminho. Na linguagem começa-se sempre; repete-se o início como se a cada momento nos amputassem as pernas” (TAVARES, 2005a, p. 182). É bem importante salientar que mesmo que uma obra seja construída pelo autor, no viés do interminável, perceber-se-á que ligações – em muitas, externas – haverá junto a outras.

Do tempo ativo, do instante, ele conserva o gume cortante, a rapidez violenta. Assim é que se conserva no interior da obra, contém-se onde já não possui apoio. Mas a obra também conserva, por causa disso, um conteúdo, não é toda ela interior a si mesma. (BLANCHOT, 2011, p. 19)

O ato da escrita e o trabalho de retomada em relação ao trabalho de escrita cotidiana fazem com que nos mantenhamos no interminável. Para Butor:

(...) a obra inacabada é para nós a necessidade de uma invenção, e vemos bem a seu propósito que o crítico mais exato, mais respeitoso, é aquele cuja invenção consegue prolongar a do autor, a fazer com que esta entre a tal ponto nele mesmo que ele saberá fazer de sua imaginação uma parte da sua própria (BUTOR, 1974, p. 199)

O fato de que, muitas vezes, no desenvolvimento dela, o indivíduo se coloque na solidão possibilita a (re)criação, joga no (re)conhecimento daquilo que já aconteceu e lança para as perspectivas do (re)começo. Aquilo que aparece como nova conquista o efetivo de não ser mais o atual e sim de um retorno.

O que se chama *aparição* é isso mesmo: é o “tudo desapareceu” que se torna, por sua vez, aparência. E a



aparição diz precisamente que, quando tudo desapareceu, ainda existe alguma coisa: quando tudo falta, a falta faz aparecer a essência do ser que é de ser ainda onde falta, de ser enquanto que dissimulado. (BLANCHOT, 2011, p. 277, ênfase no original)

Escrever é o interminável, em termos blanchotianos. E quando o ver da solidão transpõe-se para a presença da escrita, ela se torna perigosa, pois é capaz de nos levar ao além. Em *A morte de Deus* – conto presente na obra *O senhor Juarroz* – demonstra-se um medo por parte da personagem ao tentar resolver um dilema, e que se transfere ao leitor: “O Senhor Juarroz pensou num Deus que, em vez de nunca aparecer, aparecesse, pelo contrário, todos os dias, a toda hora, a tocar à campainha. Depois de muito meditar sobre esta hipótese, o senhor Juarroz decidiu desligar o quadro da eletricidade” (TAVARES, 2007d, p. 61).

O autor que é levado e permanece na distância provoca o interminável, também conseguindo associar-se à visão da descontinuidade, “onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho” (BLANCHOT, 2011, p. 25), como identificamos com o Senhor Breton também em frente ao espelho, durante uma entrevista a si próprio, provocando reflexões a ele e a quem presencia. Ele “acreditava que a realidade era complicada devido aos analfabetos estarem sempre perguntando, frente a uma frase escrita: o que é que isto quer dizer? São as perguntas que complicam a realidade. Sem perguntas, a realidade seria simples” (TAVARES, 2009, p. 21). O que se diz aqui é que encontramos, além disso, n’*O bairro*, marcas de uma determinada inutilidade do pensamento e da estética. O senhor Breton, por exemplo, ignora todas as indagações feitas a si próprio. Como afirma anteriormente, as perguntas **complicam a realidade**. Um outro morador do bairro, o Senhor Brecht, apresenta-nos três importantes fatos a olharmos referentes a isso. Em *O artista*, dois amigos – um pintor e um médico – discutem as suas profissões. Quando o artista precisou do cirurgião, foi bem atendido e salvo do acidente sofrido. Mas quando o cirurgião precisou de ajuda, morreu nos braços do amigo, pois este só sabia pintar e nenhuma técnica tinha para reanimação imediata: “O morto foi enterrado juntamente com uma valiosa tela do artista, o que muito sensibilizou os presentes” (TAVARES, 2005b, p. 59). A única coisa que ele pôde fazer pelo amigo é lhe deixar uma de suas obras. Um outro pintor, sem talento para cores, mas que sabia pegar bem em um pincel, surge nessa perspectiva de inutilidade em *O presidente* – outro conto de Brecht. Nesse, o artista é chamado pelo presidente para ser maestro de uma banda. “A escolha foi feita pelo presidente da cidade, que era praticamente surdo, mas apreciava os gestos minuciosos do pintor. (...). Voltem a dar uma tela ao maestro!, alguém gritou” (TAVARES, 2005b, p. 51). O presidente não exerce o seu ofício com sabedoria, só fora escolhido pela população



porque era muito indeciso e dessa forma não poderia incomodar ninguém com os seus projetos políticos, até porque não conseguiria criar nenhum. A ideia de colocá-lo como maestro fora o único projeto proposto e realizado por ele. O artista foi ignorado como pintor, trabalho de origem para que acreditava ter talento. "O presidente, satisfeito, depois da sua primeira decisão ao fim de quatro anos, e julgando que a população estava a gritar bis, decidiu candidatar-se a um segundo mandato" (TAVARES, 2005b, p. 51). Foi eleito novamente, apesar de todo o inconveniente. Em *A importância dos filósofos*, a inutilidade é constatada pelo pensamento filosófico sem muitas questões por parte do crítico. Para ele, os animais não tinham tanta significação, no entanto, a prova concreta mostra-lhe o contrário. "O filósofo dizia que só os homens faziam o importante, enquanto os animais só dispunham de ações insignificantes. Foi então que chegou o tigre e devorou o filósofo, comprovando com os dentes a teoria anteriormente apresentada" (TAVARES, 2005b, p. 43).

Essas marcas de inutilidade, na noção de Blanchot, aproximam o sujeito da obra e mantêm-no em uma carga impessoal, da mesma forma que o convence de uma anterior presença.

Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, em ela, permanecer em contato com o meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há mais ninguém, quando ainda não há ninguém. (BLANCHOT, 2011, p. 26)

Tavares confirma o senso do interminável alegando que o **final feliz**, por exemplo, é um fim muito definido, visto que uma história jamais termina. Nela, mesmo que tudo acabe bem, o que virá após esse bem? Em *O bairro*, o que vem depois dos 39 senhores? A possibilidade de encontrar outros vizinhos. O que ele afirma, portanto:

(...) é que as histórias não têm final feliz ou infeliz, as histórias não têm final (...), elas estão sempre ligadas. A nossa história, as histórias dos livros e dos filmes são histórias com ligações intermináveis. Quem escreve, quem cria uma narrativa, faz uma espécie de corte. Nós damos sempre o meio de qualquer coisa, não damos nem o começo e nem o final. (...). A única hipótese, em relação a nossa própria vida, de escolha entre o



início e o final, é realmente o suicídio, que é uma questão tão pesada em termos filosofia. [Tudo o que é feito nas histórias é apenas um meio], um fragmento de vidas muito mais largas. (TAVARES, 2016, p. 8)

Em *O senhor Calvino*, o final transparece a busca incessante do infinito, algo tão desejado por muitos: "(...) ficava no final da rua do Sevignon (...) apontou a morada no seu bloco de notas" (TAVARES, 2007b, p. 69). Isso ocorre após ele passar por tantos lugares, em um passeio cotidiano. Esse ponto estava ao final de duas retas paralelas. E mesmo estando em um lugar onde não poderia avançar mais, sua continuidade se dá apenas pelo retorno ao lugar de início. E essa relação com o infinito nos mantém desnudados diante do conhecimento, "nos obriga a fechar os olhos, a nos tornarmos **cegos** e sábios como o profeta. [Este] que contamina tudo com sua voz, na medida em que nos propõe o desnudamento de um rosto que só pode ser 'absoluto de luz'" (GOMES, 2011, p. 194, ênfase no original). Em *O senhor Henri*, há uma boa representação desse **meio**. Para ele, a partir daquele momento, a única coisa que deveria ser pronunciada é o essencial, pois os estabelecimentos não dão o devido valor a ele, às suas falas e explicações. "A partir de hoje só abrirei a boca para pedir mais absinto, e sobre o resto ninguém ouvirá mais nada de mim, porque, no fundo, vossas excelências são um conjunto de bêbados" (TAVARES, 2012b, p. 93). Já em *O senhor Swedenborg*, o homem que estava em sua história termina na história do outro, de Eliot, ao final das conferências. Muitas investigações geométricas foram feitas enquanto o Senhor Eliot discursava, o que o deixa em uma inutilidade de tempo, de participação e presença.

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, 2011, p. 111)

Não há um final e sim um meio, que lança o senhor a outras histórias, a outras vizinhanças. Que o faz dar continuidade em suas investigações, em seus desenhos, em seus raciocínios da matemática. E "em termos blanchotianos, a visão do escritor é a visão quase plena do fascínio, ou melhor, a visão do encantamento infantil – ovalado, ovulado – o momento em que tudo germina incessantemente" (GOMES, 2011, p. 192). Esse fascínio que nos deixa



sozinhos no infinito, sobretudo, após a obra. Em uma leitura capaz de nos colocar diante de uma outra obra e depois de outra, e assim permanece.

Destarte, Blanchot nos apresenta um princípio de incompletude, alegando que na base de cada ser existe um princípio de insuficiência. Para ele “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros” (BLANCHOT, 2013, p. 17). É nesse princípio, basicamente, que as informações se tornam *ab aeterno*, assim como em *Biblioteca*, em meio de tantas prateleiras para uma escolha. Noção de incompletude, que faz o olhar se desviar e ir além daquilo que lhe é dito, como se faltassem elementos, que se encontrará em marcas em tantos outros trabalhos do autor. *O bairro*, por exemplo, não se fecha em cada obra terminada, mas suas histórias caminham nas outras, pelas relações de vizinhanças que percebemos, assim como acontece com o senhor Eliot e os seus companheiros de conferências, ou a amizade entre Voltaire e Foucault. A brincadeira entre Breton e Valéry, e tantos outros encontros possíveis no espaço. Escrever, portanto, para Blanchot, é o interminável, o incessante, e isso acontece quando o autor termina com a sua vida, pois ela segue para o **infortúnio do infinito**.

Escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para **ti**, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti, porquanto ela te interpela, é a interpelação que começa em mim porque termina em ti. Escrever é romper esse elo. É, além disso, retirar a palavra do curso do mundo, desinvesti-la do que faz dela um poder pelo qual, se eu falo, é o mundo que se fala, é o dia que se identifica pelo trabalho, a ação e o tempo. (BLANCHOT, 2011, p. 17, ênfase no original)

Além disso, após escrita, a obra conserva em seu interior um conteúdo que não é de si mesma. Esse **fim** dará continuidade por meio de ligações entre os textos. Pois, quando se descobre o interminável, revela-se também um medo da solidão. A frequência faz com que mantenhamo-nos no infinito (BLANCHOT, 2011). A partir disso é que podemos afirmar que *O bairro* é um projeto inacabado e que vai até o último senhor – mas lembre-se que há 39 senhores, atualmente, mas muitas residências aguardando a chegada de novos moradores. O etc. define bem o que acontece nessa escritura.



CONCLUSÃO

Decifrar o bairro é um trabalho árduo, que demanda (e merece) um olhar muito mais prolongado. Suas referências partem de um contexto muito além do esperado: entre os 39 moradores, temos em suas bases intelectuais franceses, ingleses, argentinos, alemães, entre alguns outros; mas visualizamos apenas um português: Fernando Pessoa, e nenhum brasileiro – ainda, além de duas senhoras, apenas. E tendo as dez publicações lançadas em anos diferentes, dá-nos a esperança de nos próximos encontrarmos obras narrativas que nos façam conhecer um pouco mais desse território. Dessa forma, *O bairro* torna-se uma obra que se lança ao futuro interminável a partir do momento em que consegue acoplar várias outras dentro dela, um passado vinculado ao presente/futuro. Esse projeto é capaz de ser um **lugar sem lugar**, pelas ideias foucaultianas, pois retoma autores, livros, ideias, transformando-os em uma única. Com isso, o trabalho de Gonçalo ganha chão num processo imagético de contribuição do leitor. “[Ele é um espaço da linguagem definido] pela sustentação ao infinito das linguagens fragmentares” (FOUCAULT, 2015a, p. 59).

Sabemos que Gonçalo além de leitor, também demonstra ser um grande turista, e daqueles que conseguem nos convencer das histórias contadas de viajantes, a partir do seu senso sensibíllissimo e humano que nos aproxima de realidades reais e imaginárias. Esse processo ajuda-nos a afirmar que é uma possibilidade de torná-lo um grande crítico, já que suas obras aparecem subsequentes a uma construção poética. Butor afirma que “a obra nova é um germe que cresce no terreno da leitura; a crítica é como sua floração” (BUTOR, 1974, p. 200). Olhar para Gonçalo é também olhar para um passado recuperado, que supera um fôlego sôfrego que multiplica o infinito da linguagem ao próprio infinito. Logo, não há fim.

O bairro como um campo heterotópico é capaz de capturar diversos indivíduos culturais e reuni-los todos num lugar diferente. Ele existe como um lugar real, já que ultrapassa uma utopia, capaz também de ultrapassar a imaginação e transformar-se em uma instituição própria da sociedade. Ela é determinada, podemos dizer de acordo com Vilas-Boas (2002) e David (2010), pela verossimilhança, pela possibilidade de concretização na realidade do espaço representado. Os senhores são encontrados em nosso mundo verossimilhantes às suas vidas intelectuais. Esse lugar é um espaço sem lugar, um mundo simples, com identidades representadas, em oposição às coisas tristes e ruins do mundo de hoje. Clichê, mas poderia ser um refúgio para todos, numa tentativa de descobertas de um interior perdido dentro de si. Pois sentimos essa definitiva compensação “criando um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem-arrumado quanto o nosso é desorganizado, maldisposto e confuso” (FOUCAULT, 2015b, p. 438).



Em completude, Blanchot, nas perspectivas de Gonçalo, dá-nos o domínio da obra. Para ele, a impulsão da escrita parte disso, da apreensão persecutória, de nos fazer dar a mão para a escrita e soltá-la para ir além. Com isso, o autor se sente forçado a continuar, a dar vistas ao infinito sem perceber que o fim não é necessário. Qual seria a graça se simplesmente prendêssemos a obra? Se não a disseminamos para ser maior no senso do interminável. Dentro desse espaço, ter uma pluralidade de outros, em um mapa que projeta tudo isso, por exemplo, é fazer-nos perambular pelas casas a fim de decifrar o mistério da vizinhança. Blanchotianamente, a obra é uma experiência incessante de sentido, que nos lança em uma mapa, que nos faz estabelecer trocas entre o narrador, o autor e o leitor, numa tríade forte o suficiente para conquistar um dialogismo pertinente e necessário entre eles.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 43-64.

BERGONZONI, G. La Bibliothèque de Gonçalo M. Tavares et Le Cygne d'Henri Raczymow: une quête de l'auteur disparu. In: LOEHR, J.; POIRIER, J. (Org.). *Retour à l'auteur*. Paris: Épure, 2015, p. 77-85.

BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Lumme, 2013.

_____. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BUTOR, M. Crítica e invenção. In: _____. *Repertório*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 191-203.

DAVID, D. L. *O desencanto utópico ou o juízo final: um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge, e Ventos do apocalipse, de Paulina Chiziane*. 2010. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, M. A linguagem ao infinito. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 4. ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015a, p. 48-60.

_____. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. 4. ed. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015b, p. 428-438.

FREITAS, M. R. B. *A literatura comparada como heterotopia: Uma perspectiva Foucaultiana para Os sertões e O coração das trevas*. 2008. Tese (Doutorado em



Literatura Comparada) – Centro de Educação e Humanidades – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

FURTADO, J. R.; ZANELLA, A. V. Graffiti e cidade: sentidos da intervenção urbana e o processo de constituição dos sujeitos. *Mal-estar e subjetividade*, v. IX, n. 4, Fortaleza, dez. 2009, p. 1279-1302.

GOMES, D. O. Blanchot ferido com fogo. *Barbarói*, 34, Santa Cruz do Sul, jan./jul. 2011, p. 188-197.

MOREIRA, M. E. R. Gonçalo M. Tavares e a escrita da leitura. In: SOUZA, E. M.; LYSARDO-DIAS, D.; BRAGANÇA, G. M. (Orgs.). *Sobrevivência e devir da leitura*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014a, p. 98-108.

_____. O texto fronteiriço de Gonçalo M. Tavares. *Anpoll*, v. 1, n. 36, Florianópolis, jan./jun. 2014b, p. 420-434.

SOUZA, A. P. S. A experiência da visão hetetotópica: A “cegueira branca” de Saramago em Guimarães Rosa, Miguel de Unamuno. *Semana de Humanidades*, 17, Rio Grande do Norte, 2009.

STUDART, J. V. O bairro, um projeto de crítica expandida. *Alea*, v. 14, n. 1, Rio de Janeiro, jun. 2012, p. 134-144.

_____. *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O bairro e O reino*. 2012. Tese (Doutorado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

TAVARES, G. M. *1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. Entrevista: Diante do enigma. *Rascunho*, Curitiba, fev. 2016.⁷

_____. Dicionário ilustrado: Máquina de fazer vizinhos. *Magazine*, Lisboa, 1 jun. 2014c.

_____. Entrevista: Gonçalo M. Tavares “Ler para ter lucidez”. *Entre livros*, São Paulo, set. 2007a.⁸

_____. Entrevista: Gonçalo M. Tavares, literatura como projeto de vida. *Saraiva conteúdo*, São Paulo, jun. 2010.⁹

_____. *Livro da dança*. Florianópolis: Editora da Casa, 2008.

_____. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

⁷ Entrevista concedida a Jonatan Silva.

⁸ Entrevista concedida a Joca Terron.

⁹ Entrevista concedida a Ramon Mello.



- _____. *O senhor Breton e a entrevista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.
- _____. *O senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007b.
- _____. *O senhor Eliot e as conferências*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012a.
- _____. *O senhor Henri e a enciclopédia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012b.
- _____. *O senhor Juarroz*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007d.
- _____. *O senhor Kraus*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007c.
- _____. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011.
- UDERZO, A.; GOSCINNY, R. *Obelix e companhia*. Tradução de Eli Gomes. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- VILAS-BOAS, G. Utopias, distopias e heterotopias na literatura de expressão alemã. In: VIEIRA, F.; SILVA, J. M. B. (Orgs.). *Cadernos de literatura comparada 6/7: Utopias*. Porto: Granito/Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, 2002, p. 95-118.

