

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**DA NAÇÃO PARA O MUNDO:
NOVOS CAMINHOS DA LITERATURA PORTUGUESA**

Ana Patrícia Marcelino Infante da Câmara

Orientadora: Professora Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de
Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas

2019

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS



**DA NAÇÃO PARA O MUNDO:
NOVOS CAMINHOS DA LITERATURA PORTUGUESA**

Ana Patrícia Marcelino Infante da Câmara

Orientadora: Professora Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu

Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor no ramo de Estudos de Literatura e Cultura, na especialidade de Estudos Comparatistas.

Júri:

Presidente: Doutora Maria Cristina de Castro Maia de Sousa Pimentel, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Vogais:

- Doutora Maria Helena Jacinto Saraiva, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra;
- Doutora Maria de Fátima Aires Pereira Marinho Saraiva, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade do Porto;
- Doutor José Cândido de Oliveira Martins, Professor Associado da Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Católica Portuguesa (Braga);
- Doutora Helena Etelvina de Lemos Carvalhão Buescu, Professora Catedrática da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, orientadora;
- Doutora Fernanda Cândida da Mota Alves, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

A elaboração da presente tese de doutoramento foi apoiada pela Universidade de Lisboa no âmbito do Programa de Bolsas de Doutoramento UL (UL/BD/508/2015)

O labirinto é, pois, uma máquina de fazer miniaturas.

(Gonçalo M. Tavares, *Matteo Perdeu o Emprego*)

ÍNDICE

Resumo/ <i>Abstract</i>	6
Agradecimentos	7
INTRODUÇÃO	
Objectos, critérios, métodos e objectivos	9
PARTE I Literatura-mundo comparada	
<i>Capítulo 1</i> Enquadramento conceptual	14
<i>Capítulo 2</i> Enquadramento disciplinar	32
PARTE II Literatura portuguesa (comparada)	
<i>Capítulo 1</i> Tendências contemporâneas	43
<i>Capítulo 2</i> Afonso Cruz: <i>Enciclopédia da Estória Universal</i>	54
2.1. Problemas de designação	56
2.2. Questões de forma e estrutura	66
2.4. Personagens-autoras e problemas-mundo	121
2.5. Diálogos transnacionais	169
<i>Capítulo 3</i> Gonçalo M. Tavares: <i>O Bairro</i>	192
3.1. Velocidade e técnica	196
3.2. Comunidade e utopia	211
3.3. Ética e cosmopolitismo	230
3.4. Biblioteca e tradição	250
CONCLUSÃO	
Literatura portuguesa contemporânea como caso de literatura-mundo	272
Referências bibliográficas	286
Anexos	

- I** | AFONSO CRUZ: capa do 1.º volume de *Enciclopédia da Estória Universal*, publicado em 2009 pela editora Quetzal, descatalogado.
- II** | AFONSO CRUZ: “Bibliografias” apresentadas nos volumes 1, 2, 3, 4, 5 e 7 de *Enciclopédia da Estória Universal*.
- III** | GONÇALO M. TAVARES: lista de “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, retirada de *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018).
- IV** | GONÇALO M. TAVARES: “Tabela das Cidades”, retirada de *Matteo Perdeu o Emprego* (2010: 200-201).

Resumo

Esta tese propõe uma leitura crítica e comparativa das séries *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz, e *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares, nas quais a transnacionalidade e o conceito lato de cosmopolitismo são traços fundamentais. Através de uma abordagem que faça confluír a contextualização histórica e a leitura aproximada (*close reading*), interrogam-se os modos pelos quais o impulso cosmopolita que subjaz aos textos dos dois autores poderá viabilizar, não apenas considerá-los como casos de literatura-mundo, como também antecipar que esse seu alinhamento com o conceito possa ainda corresponder a uma das características mais notórias da literatura portuguesa contemporânea que representam.

Palavras-chave: Literatura Comparada; Literatura-mundo; Literatura portuguesa contemporânea; Afonso Cruz; Gonçalo M. Tavares.

Abstract

This work offers a critical and comparative reading of the series *Enciclopédia da Estória Universal*, by Afonso Cruz, and *O Bairro*, by Gonçalo M. Tavares, in which transnationality and the broad concept of cosmopolitanism are fundamental traits. By bringing together some elements of historical contextualization and the practice of close reading, it questions the ways in which the cosmopolitan impulse underlying both texts can justify considering them as works of world literature, as well as anticipate that that alignment with the concept may also correspond to one of the most notorious characteristics of the contemporary Portuguese literature they represent.

Keywords: Comparative Literature; World Literature; Contemporary Portuguese literature; Afonso Cruz; Gonçalo M. Tavares.

Agradecimentos

À Professora Doutora Helena Carvalhão Buescu, pelo exemplo, pela confiança e por me ter reensinado a ler e a pensar.

Ao Centro de Estudos Comparatistas, onde sempre me senti acolhida e sem cujo apoio não poderia ter participado, em 2016, na Escola de Verão do Institute for World Literature (Harvard University). Os seminários com os Professores Eric Hayot e David Damrosch, assim como a pesquisa na Widener Library, foram essenciais para a realização deste trabalho.

À Professora Doutora Ângela Fernandes, cujo rigor me ajudou a procurar maior clareza na escrita.

À Universidade de Lisboa, que apoiou este projecto com uma Bolsa de Doutoramento sem a qual ele não poderia ter acontecido.

Ao Afonso Cruz e ao Gonçalo M. Tavares, pela inspiração e pela disponibilidade.

Ao Daniel e ao Ricardo, pela amizade e pela força.

À Mãe e à Tia, por tudo.

Mas esta tese é para o Nuno, que a acompanhou em todas as horas.

INTRODUÇÃO

Para nascer, Portugal; para morrer, o mundo.

(Padre António Vieira,
Sermão de 13 de Junho de 1670 na Igreja de Santo António dos Portugueses em Roma)

OBJECTOS, CRITÉRIOS, MÉTODOS E OBJECTIVOS

No breve título escolhido para esta tese (*Da nação para o mundo: novos caminhos da literatura portuguesa*) encontramos condensados o seu objecto, o seu argumento e, de modo mais oblíquo, também uma alusão ao seu enquadramento teórico e disciplinar. Ao seu objecto corresponderá uma porção da “literatura portuguesa”, e mais exactamente da contemporânea, no título especificada por uma referência a “novos caminhos” e ao longo do trabalho representada, em concreto, pelos textos de Afonso Cruz e de Gonçalo M. Tavares. Esta menção a “novos caminhos” remete, além disso, para a possibilidade de identificação de algumas *tendências* que me parecem mais fortes no âmbito da literatura portuguesa contemporânea, aqui pensada *com e a partir* dos textos de Cruz e de Tavares que dela julgo aptamente representativos; e a formulação geral “novos caminhos da literatura portuguesa” constitui ainda um aceno explícito ao volume de ensaios organizado, em 2001, por Helena Carvalhão Buescu, João Ferreira Duarte e Manuel Gusmão, intitulado *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, assim apontando para o enquadramento disciplinar deste trabalho.

Já a primeira parte do título, “Da nação para o mundo”, corresponde *grosso modo* a um aspecto central do argumento desta tese e que está relacionado com um *alargamento* dos referenciais e das relações da literatura portuguesa contemporânea e, em particular, dos textos seleccionados para análise, a uma escala que, como argumentarei, considero planetária. Daí resulta a opção pelo termo “mundo”, por sua vez intimamente relacionado com a lente epistemológica adoptada nesta tese e que se prende, nomeadamente, com o conceito de literatura-mundo.

Nas duas últimas décadas, a literatura-mundo (*Weltliteratur/World Literature*) tem vindo a assumir, a nível internacional, um lugar de destaque no âmbito dos estudos de Literatura Comparada, pese embora, até à data, a sua fraca expressividade no cômputo geral da academia portuguesa (com as devidas exceções, que adiante sinalizarei). *Também* por isso (mas sobretudo porque as obras mesmas assim mo sugeriram) escolho privilegiá-la como aparelho conceptual, porque percebendo a sua relevância enquanto campo de indagação no domínio dos estudos literários para cujo (re)conhecimento gostaria, ainda que modestamente, de poder contribuir. Eis porque apresentarei, na Parte I desta tese, diferentes abordagens ao conceito (Capítulo 1) e algumas modalidades pelas quais este tem sido operativo desde o seu surgimento no século XVIII, destacando aquelas que me parecem mais significativas para a sua compreensão e/ou que para mim foram decisivas nesse sentido e nas quais esta tese se revê, como o serão, por exemplo, as de David Damrosch ou Helena Carvalhão Buescu. Por minha vez, tentarei ainda avançar com duas inflexões no próprio conceito de literatura-mundo, ao propor pensá-lo 1) sobretudo ao nível da *produção* de um conjunto de textos literários 2) decorrentes de apenas *um* contexto cultural (neste caso, o português). Já no Capítulo 2, procurarei justificar a sua pertinência no âmbito disciplinar da Literatura Comparada, do qual penso que não possa alhear-se e no seio do qual, aliás, «[it] has arguably become one of the most generative concepts (...), as the founding of the Institute of World Literature and multiple publications on the topic demonstrate» (HEISE, 2017: 3). Não por acaso, transcrevo esta passagem do último relatório da American Comparative Literature Association, significativamente intitulado *Futures of Comparative Literature*.

Na Parte II deste trabalho, dedicada à literatura portuguesa, começarei por destacar algumas das já referidas tendências contemporâneas (embora não

necessariamente inéditas – recorde, nesse sentido, Guillén [1978] e a sua noção de *intermitência*, a propósito de tendências que se repetem de forma cíclica na história literária) que de algum modo a definem e que se prendem, a meu ver, com uma vocação planetária e com uma imaginação cosmopolita (Capítulo 1) diversamente materializadas nos textos escolhidos para leitura nos Capítulos 2 e 3. A *Enciclopédia da Estória Universal* (2009-2018) em sete volumes, de Afonso Cruz, que mescla história e estória comprometendo ambas, será a primeira obra a ser analisada (Capítulo 2) e à qual dedicarei um maior número de páginas nesta tese, porque percebendo a sua quase ausência no quadro da investigação académica nacional. Tentarei por isso abrir um caminho mais aprofundadamente exploratório nesse sentido, através da leitura aproximada (*close reading*) de várias passagens dos seus volumes, aqui considerados como partes de um todo ou como uma única obra, por razões que adiante tornarei evidentes. A abordagem aos dez volumes da colecção *O Bairro* (2002-2010), de Gonçalo M. Tavares (Capítulo 3), seguirá pois uma lógica semelhante, na medida em que de igual modo os tomarei como perfazendo uma única obra. Neste caso, contudo, procurarei conciliar a leitura aproximada com uma contextualização histórica mais pronunciada, que em meu entender se justifica tendo em conta o carácter marcadamente engajado (dos pontos de vista ético e político) do texto tavariano.

Um dos principais critérios para a escolha das duas obras no conjunto da (vasta) produção literária dos dois autores relaciona-se ainda com o facto de ambas se apresentarem em série, e de por isso poderem funcionar como *microcosmos* ou *universos miniaturais* que virtualmente mimetizam (e em simultâneo reinventam), no modo como vão sendo ampliados e pensados como um todo, a diversidade dos circuitos de relações existentes no mundo empírico. Funcionando *como mundos* e como modos de ler *o mundo*, nas duas séries são reunidas e aproximadas várias realidades

geográficas, culturais, históricas, literárias e até mesmo linguísticas, que nelas coexistem de modo concertado, não porque se assemelhem (precisamente, aproximar não equivale, aqui, a uniformizar), mas porque todas têm voz e espaço próprios, descoincidentes mas comunicantes, e, acima de tudo, não-hierarquizados. Serão estas, aliás, algumas das razões que me levarão a considerar ambas *como casos de literatura-mundo*, conforme argumentarei ao longo desta tese e sobretudo na sua Conclusão.

I. LITERATURA-MUNDO COMPARADA

*The epoch of World-literature is at hand,
and everyone must strive to hasten its approach.*

(Goethe, *Conversations with Eckermann on Weltliteratur*)

1.

ENQUADRAMENTO CONCEPTUAL

May we candidly admit that the totality of all national literatures simply makes *literature*, without adjective?

(René Etiemble in DAMROSCH, 2014: 87)

In art the surest way to destroy is to canonize one given form and one philosophy: that which is canonized quickly dies of obesity, of entropy.

(Yevgeny Zamyatin in GINSBURG, 1970: 104)

Apesar de inconclusa, a história da literatura-mundo¹ (*Weltliteratur/world literature*) está feita e não será este o lugar para repeti-la exaustivamente. Veja-se, nesse sentido, *The Routledge Concise History of World Literature* (2012), de Theo D’Haen; *The Routledge Companion to World Literature* (2012^a), editado por Theo D’Haen, David Damrosch e Djelal Kadir; *World Literature: A Reader* (2013), editado por Theo D’Haen, César Domínguez e Mads Rosendahl Thomsen; ou *World Literature in Theory* (2014), editado por David Damrosch. O debate e a teorização sobre o conceito não se esgotam nos volumes indicados, mas neles deparamos com um conjunto significativo de textos e posicionamentos que começam, com Goethe e Eckermann (“Conversations with Eckermann on *Weltliteratur*” in DAMROSCH, 2014: 15-21), em 1827² e que, reunindo perspectivas diversas, por vezes até mesmo antagónicas, como o serão,

¹ O uso de minúsculas ou maiúsculas iniciais não é consensual. Opto por uma grafia em minúsculas e hifenizada por razões que adiante esclarecerei (cf. **I.2. Enquadramento disciplinar**).

² Goethe terá sido o primeiro a recuperar e a imbuir de uma dimensão cosmopolita o conceito de literatura-mundo (*Weltliteratur*), depois de o termo ter sido cunhado por August Schlözner em 1773 (cf. nota 26). Para Goethe, a *Weltliteratur* corresponderia *grosso modo* a uma rede de comunicação em expansão entre os “grandes autores” do seu século e do seu espaço (europeu), uma espécie de “comércio intelectual livre” entre pares.

cronologicamente, as de Rabindranath Tagore,³ Erich Auerbach,⁴ René Etiemble,⁵ Franco Moretti,⁶ Pascale Casanova,⁷ Djelal Kadir,⁸ David Damrosch,⁹ Gayatri Chakravorty Spivak,¹⁰ Paul Giles,¹¹ Alexander Beecroft,¹² Mariano Siskind,¹³ Mads Rosendahl Thomsen,¹⁴ Theo D’Haen,¹⁵ Susan Bassnett,¹⁶ Helena Carvalhão Buescu,¹⁷ Sandra Bermann,¹⁸ Lawrence Venuti,¹⁹ Eric Hayot,²⁰ César Domínguez,²¹ Zhang Longxi,²² Roberto M. Dainotto,²³ Nirvana Tanoukhi²⁴ ou Emily Apter,²⁵ entre outros, oferecem uma visão bastante completa sobre a questão até à década corrente.

É a partir de um excerto retirado de *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature* (2015) que opto, não obstante, por comentar e desenvolver, com Rebecca Walkowitz, alguns aspectos que me parecem centrais para

³ Cf. “World Literature” (1907) in DAMROSCH, 2014: 47-57.

⁴ Cf. “Philology and *Weltliteratur*” (1952) in D’HAEN, DOMÍNGUEZ e THOMSEN, 2013: 65-73.

⁵ Cf. “Should we Rethink the Notion of World Literature?” (1974) in DAMROSCH, 2014: 85-98.

⁶ Cf. “Conjectures on World Literature” (2000) in DAMROSCH, 2014: 159-179 ou MORETTI, 2013.

⁷ Cf. “Literature as a World” (2002) in DAMROSCH, 2014: 192-208 ou CASANOVA, 2004 [1999].

⁸ Cf. “To World, to Globalize: World Literature’s Crossroads” (2002) in DAMROSCH, 2014: 264-270.

⁹ Cf. DAMROSCH, 2003.

¹⁰ Cf. “Planetary” (2003) in D’HAEN, DOMÍNGUEZ e THOMSEN, 2013: 207-217 ou “Comparative Literature/World Literature: A Discussion” (2011) in DAMROSCH, 2014: 363-387.

¹¹ Cf. “The Deterritorialization of American Literature” (2007) in DAMROSCH, 2014: 416-436.

¹² Cf. “World Literature without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems” (2008) in DAMROSCH, 2014: 180-191 ou BEECROFT, 2015.

¹³ Cf. “The Globalization of the Novel and the Novelization of the Global: A Critique of World Literature” (2010) in D’HAEN, DOMÍNGUEZ e THOMSEN, 2013: 329-352 ou SISKIND, 2014.

¹⁴ Cf. THOMSEN, 2008.

¹⁵ Cf. D’HAEN, 2012.

¹⁶ Cf. “From Cultural Turn to Translational Turn: A Transnational Journey” (2011) in DAMROSCH, 2014: 234-245.

¹⁷ Cf. BUESCU, 2013.

¹⁸ Cf. “World literature and comparative literature” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 169-179.

¹⁹ Cf. “World literature and translation studies” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 180-193.

²⁰ Cf. “World literature and globalization” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 223-231 ou HAYOT, 2012.

²¹ Cf. “World literature and cosmopolitanism” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 242-251.

²² Cf. “The Poetics of World Literature” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 356-364.

²³ Cf. “World literature and European literature” in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 425-434.

²⁴ Cf. “The Scale of World Literature” (2008) in D’HAEN, DOMÍNGUEZ e THOMSEN, 2013: 301-315.

²⁵ Cf. “Against World Literature” (2013) in DAMROSCH, 2014: 345-362 ou APTER, 2013.

uma compreensão geral da literatura-mundo, independentemente do posicionamento que sobre a mesma se escolha adoptar. Cito:

In books published since 2000, scholars of world literature have focused on what happens to literary works when they travel into new literary systems. The emphasis on travel has sought to replace two older definitions: the one that designated literary masterpieces, those books everyone in the world should read; and the one that designated literary underdogs, those books produced outside of Western Europe and the United States. Whereas world literature once referred to a group of “works”, it now refers to a “network”, a “system”, a “republic” or a “problem”. The movement from a specific bookshelf of classic or marginalized literary works to the relationship among many different bookshelves has drawn attention to the ways bookshelves come to be organized, and to the ways and reasons that works move – or do not move – among them.
(WALKOWITZ, 2015: 29)

Walkowitz dá conta, neste breve trecho, de seis questões que considero fundamentais para um entendimento contemporâneo do conceito. E insistirei, por enquanto, em referir-me à literatura-mundo de modo propositadamente abrangente, servindo-me de termos como “conceito”, “noção” ou “área”, por razões que tornarei claras no próximo capítulo, **I.2. Enquadramento disciplinar**. Consideremos, em primeiro lugar, que Walkowitz destaca o início do século XXI («books published since 2000») como momento-chave no que respeita a um revigoramento da investigação sobre a área de literatura-mundo, e é de facto desde essa altura que os debates em torno da noção têm vindo a intensificar-se, particularmente no meio académico anglófono e, sobretudo, norte-americano. A obra seminal de David Damrosch, *What is World Literature?*, publicada em 2003, terá, seguramente, para tal contribuído. Esta reactivação, na viragem do milénio, de um conceito cuja designação terá sido cunhada, em 1773, pelo historiador alemão August Schlözer,²⁶ diz-nos, por um lado, da sua

²⁶ Cf. Galin Tihanov, “Cosmopolitanism in the Discursive Landscape of Modernity: Two Enlightenment Articulations” in ADAMS e TIHANOV, 2011: 133-152: «Having returned from St. Petersburg after a long stay there, Schlözer was appointed Professor of Russian Literature and History at Gottingen (1709). It was while holding this Chair that Schlözer, whose spectacular – from today's perspective – range of scholarly interests mirrored the common standards of the age, published a volume on Icelandic literature

renovada e reconhecida pertinência no âmbito dos estudos literários contemporâneos, como também de uma expectável não-fixação semântica que advém, justamente, do facto de ser esta uma reactivação ainda relativamente recente. É também a isto que se refere Walkowitz, num segundo momento: a uma re-configuração do conceito e a uma mutabilidade dos pressupostos epistemológicos que o sustentam («replace[ment of] older definitions»), que se afasta agora, com o advento do planetarismo e com o desenvolvimento dos processos de transculturação a uma escala mundial, de uma matriz eurocêntrica como aquela em que assentava aquando do seu surgimento.²⁷ Para tal contribuirão também, já no final do século XX, por um lado a ênfase colocada sobre o pós-colonialismo e, por outro, a retoma de um pensamento cosmopolita com vista à projecção de novos modelos morais, políticos e culturais de escopo planetário, como veremos adiante (*cf.* **I.2. Enquadramento disciplinar** e **II.3.3. Ética e cosmopolitismo**).

A esta não-fixação do conceito *no tempo* tem correspondido semelhante variabilidade teórica *no espaço* (i.e., entre os vários estudiosos que hoje, em diferentes pontos do mundo, sobre ele se debruçam), questão a que se refere Walkowitz quando, num terceiro momento, identifica algumas abordagens actuais da literatura-mundo que a entendem como «a “network”, a “system”, a “republic” or a “problem”». Na verdade, a escolha destes termos remete para as conceptualizações apresentadas por autores como

and history (1773), in which he concluded that mediaeval Icelandic literature was 'für die gesamte Weltliteratur ebenso wichtig' ["as important for the entire world literature"] as were the Anglo-Saxon, Irish, Russian, Byzantine, Hebrew, Arabic, and Chinese literatures. Schlözer's notion of 'world literature' reflects the Enlightenment exploratory drive and the ambition to expand the pool of available cultural evidence. This entailed inclusion of that which had previously been regarded as peripheral or simply non-existent.» (144-145)

²⁷ «Al viejo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que [...] debe conducirnos a una «activación de las diferencias» como condición común de una humanidad central [...] La «literatura mundial» de Goethe cobra al fin su sentido recto: es la literatura de la divergencia, la narración de la diversidad, pero confluyendo, sólo así, en un mundo único [...] Un mundo, muchas voces. Las nuevas constelaciones que componen la geografía de la novela son variadas y mutantes.» (FUENTES, 1993: 218)

Damrosch (“rede”), Moretti (“sistema” ou “problema”)²⁸ e Casanova (“república”), cujas propostas brevemente enunciarei. Para Casanova, a literatura-mundo corresponderá a um modelo de funcionamento do sistema literário mundial regulado pelas “rivalidades e competições” existentes entre as diferentes nações e suas produções literárias,²⁹ das quais resultaria, de forma cíclica, a hegemonia de uma diferente capital simbólica, geralmente ocidental (e, para a autora, marcadamente francesa, pelo menos num primeiro longo período). Trata-se, na verdade, de um modelo *inter*-nacionalista e de um olhar sobre o fenómeno literário que circunscreve a sua evolução às dinâmicas de *poder* que no seu seio se estabelecem, assim como à delimitação de centros e periferias culturais daí necessariamente decorrentes – um modelo cujos constrangimentos e limitações me parecem, porém, evidentes pela diversidade de relações literárias alternativas (de parentesco ou afinidade, por exemplo) que desconsidera, não obstante o seu interesse do ponto de vista da historiografia literária europeia.³⁰

Casanova serve-se, na sua argumentação, do conceito de “world-economy” avançado por Fernand Braudel,³¹ tal como, similarmente, Moretti se apoia na teoria sociopolítica dos “world-systems” (devedora também de Braudel) proposta por Immanuel Wallerstein (*cf.* WALLERSTEIN, 2004) para apresentar a sua abordagem

²⁸ «Perhaps it’s too much, tackling the world and the unread at the same time. But I actually think that it’s our greatest chance, because the sheer enormity of the task makes it clear that world literature cannot be literature, bigger; what we are already doing, just more of it. It has to be different. The categories have to be different. ‘It is not the “actual” interconnection of “things”’, Max Weber wrote, ‘but the conceptual interconnection of problems which define the scope of the various sciences. A new “science” emerges where a new problem is pursued by a new method.’ That’s the point: *world literature is not an object, it’s a problem, and a problem that asks for a new critical method*: and no one has ever found a method by just reading more texts. That’s not how theories come into being; they need a leap, a wager—a hypothesis, to get started.» (MORETTI, 2013: 44, destaque meu)

²⁹ «A change of literary lenses, as it were, also involves retracing another history of literature: a non-national history of strictly literary events, of the rivalries and competitions, the subversions and conservative reactions, the revolts and revolutions that have taken place in this invisible world.» (CASANOVA, 2004 [1999]: xii)

³⁰ Veja-se, nesse sentido, o artigo “Pascale Casanova and The Republic of Letters” de Helena Carvalhão Buescu *in* D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 126-135.

³¹ *Cf.* BRAUDEL, 1984 [1979].

macro-comparativa da história literária mundial, que define como *distant reading*. Segundo Wallerstein, o sistema económico (capitalista) mundial assentaria numa divisão transnacional e hierárquica do trabalho entre países interdependentes, tidos, num dado momento (e portanto sujeitos a eventuais mudanças de estatuto), como “centrais, periféricos ou semi-periféricos” – e à estrutura criada por essa divisão corresponderia, portanto, um sistema-mundo ou, mais especificamente, uma economia-mundo. Moretti alia, então, a teoria dos sistemas-mundo (das áreas da economia e da sociologia) à teoria evolucionista de Darwin³² (da área da biologia) e à teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar³³ (da área da tradução) para sugerir um modelo de funcionamento do sistema literário mundial baseado nas relações de *influência*, *interferência*, *difusão* e *convergência* estabelecidas entre os romances (é esse o género que privilegia) produzidos nos diferentes países considerados como centrais, periféricos ou semi-periféricos do ponto de vista cultural.³⁴

³² «A theory that takes as its central problem the *multiplicity of forms* existing in the world; that explains them as the result of *divergence and branching*; and that bases divergence on a process of *spatial separation*: here is what evolutionary theory has to offer to literary history. Many different forms, in a discontinuous space: not a bad starting point, for the study of world literature.» (MORETTI, 2013: 126)

³³ Cf. EVEN-ZOHAR, 1979 e 1990.

³⁴ «Like capitalism, *Weltliteratur* is itself one and unequal, and its various components – the world's many national and local literatures – are often thwarted in their development by their position within the system as a whole. Itamar Even-Zohar (whose 'polysystem theory' is quite similar to world-systems analysis) puts it very well when he observes that, within the international literary system, 'there is no symmetry': powerful literatures from the core constantly 'interfere' with the trajectory of peripheral ones (whereas the reverse almost never happens), thus constantly increasing the inequality of the system. / While studying the international market for eighteenth-nineteenth century novels, I reached very similar conclusions to Even-Zohar's. Here, the crucial mechanism by which the market operated was that of *diffusion*: books from the core were incessantly exported into the semi-periphery and the periphery, where they were read, admired, imitated, turned into models – thus drawing those literatures into the orbit of core ones, and indeed 'interfering' with their autonomous development. And then, this asymmetric diffusion imposed a stunning *sameness* to the literary system: wave after wave of epistolary fiction, or historical novels, or *mystères*, dominated the scene everywhere – often, like American action movies today, more thoroughly in the smaller markets of peripheral cultures than in their country of origin.» (MORETTI, 2013: 127)

O que Moretti propõe, concretamente, é pois um mapeamento da disseminação de formas, estilos, tópicos e até mesmo termos³⁵ utilizados nos romances produzidos a partir do século XVIII, com vista ao estabelecimento de padrões de ocorrência, de circulação e de transformação desses três elementos no âmbito da produção literária mundial. Para o autor, a exequibilidade da literatura-mundo enquanto “sistema” assentará na capacidade de reconhecimento descritivo desses padrões, mais do que na leitura efectiva e aproximada (*close reading*) das obras literárias tomadas como objecto na sua análise.

Parecendo-me evidente a impossibilidade de fazer depender qualquer entendimento do conceito de literatura-mundo de uma leitura aproximada de todos os textos literários no mundo,³⁶ creio entretanto que uma abordagem sistémica como esta, que *tanto* se distancia de qualquer um desses textos (justamente, *distant reading*), acaba por não ter em conta a materialidade diversamente literária dos textos já que se atém aos dados sociologicamente representados. Mais ainda, acaba por concorrer para uma uniformização estética que não é consentânea com a heterogeneidade que justamente (e felizmente) caracteriza os diferentes sistemas e micro-sistemas literários e culturais distribuídos pelo mundo. Sendo notável a sua relevância teórica, bem como o seu contributo para o desenvolvimento das humanidades digitais, talvez a proposta de Moretti acabe por se distanciar tanto do seu objecto que, vendo *o todo*, perca de vista *as partes* que o compõem.

Moretti reconhece, e com razão, a impossibilidade de equacionar a literatura-mundo enquanto exercício de leitura aproximada de todas as obras literárias no mundo,

³⁵ Cf. e.g. “Quantitative Formalism: an Experiment” ou “Style at the Scale of the Sentence” *in Stanford Literary Lab*, disponível em linha em: <https://litlab.stanford.edu/pamphlets/> (último acesso: 02/06/2019).

³⁶ «World literature is not an immense body of material that must somehow, impossibly, be mastered; it is a mode of reading that can be experienced *intensively* with a few works just as effectively as it can be explored *extensively* with a large number.» (DAMROSCH, 2003: 299)

tal como, acrescento, tampouco deveremos equacioná-la enquanto *somatório* dessas mesmas obras. Entendo, com Buescu, que a esse somatório possa corresponder a ideia de “literatura universal” (2013: 70), da mesma forma que entendo, com Damrosch, que ao conjunto das obras «that might be read solely in airline terminals, unaffected by any specific context whatever» (2003: 25), possamos fazer corresponder a noção de “literatura global”. Eis por que farei uso, ao longo do presente trabalho, dos termos “mundial” e “planetário” em detrimento de “universal” ou “global”, pese embora o facto de, em alguns contextos, a “literatura mundial” poder ainda ser vista como coincidente com as “grandes obras mundiais” que dão corpo ao cânone literário – uma visão da qual, todavia, não tomará parte esta tese. O termo “universal” implica ainda (e à semelhança do conceito de globalização, com o qual se relaciona) uma ideia de homogeneização cultural da qual entendo que a literatura-mundo seja alheia: aproximar textos e culturas não equivale, nem deverá equivaler, a uniformizá-los, rasurando os elementos que lhes conferem especificidade.³⁷ Não obstante, farei referência, em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, a determinadas formas textuais que considero, não universais mas *universalizáveis*, uma vez que, sendo *flexíveis* dos pontos de vista constitutivo e hermenêutico, se tornam altamente reconfiguráveis e, portanto, compreensíveis (ainda que de formas heterogêneas) em diferentes momentos históricos, diferentes contextos sociais e perante diferentes grupos de leitores. Assim como sublinharei, em **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo** e **II.3.3. Ética e Cosmopolitismo**, a existência de determinados temas e problemas que, de várias formas (que não têm de ser sempre as mesmas), a todos respeitam e a todos pedem (ou pelo

³⁷ «A literatura-mundo (...) não pode servir para des-historicizar a experiência literária, neutralizando a diversidade e as diferenças da sua diferente configuração histórica. Pelo contrário, deve permitir reconhecer relações que podem não se esgotar na descoberta de semelhanças, antes construindo a significativa variabilidade do literário como experiência *na história*.» (BUESCU, 2013: 56)

menos suscitarão) resposta e que portanto entendo, igualmente, como sendo *universalizáveis*. Considero contudo, com Spivak, que *universal* e *universalizável* não são sinónimos,³⁸ e que o impulso uniformizador e hegemónico que subjaz a um não subjaz ao outro, razão pela qual privilegiarei o segundo nos contextos assinalados.

A propósito de cânone e hegemonia, volto ao excerto inicial de Walkowitz (sem esquecer Damrosch e a sua visão da literatura-mundo enquanto “rede”, que mencionarei em seguida) e à quarta questão que a partir da sua leitura gostaria de desenvolver, e que se prende com o seguinte: «world literature *once* referred to a group of “works”» (destaque meu). Este “conjunto de obras” poderá, portanto, ser percebido como coincidindo com 1) a noção de “literatura universal” nos termos em que acima a descrevemos (i.e., enquanto somatório de todos os textos literários existentes no mundo) ou, e considerando as aspas com que a autora escolhe ladear o termo “obras”, com 2) a noção de “literatura mundial” correspondente ao conjunto das “grandes obras mundiais” que enformam o cânone literário. Não crendo, com Walkowitz, que a literatura-mundo possa hoje continuar a ser *produtivamente* entendida de qualquer uma dessas formas, penso entretanto que delas não possa inteiramente desligar-se, sobretudo no que diz respeito ao cânone literário. Qualquer reflexão actualmente conduzida no âmbito da literatura-mundo passará, entre outras, por uma interrogação sobre os princípios (históricos, ideológicos e sociais) que regem a formação do cânone,³⁹ contribuindo para uma problematização da dominância ocidental que o vem caracterizando e implicando «a possibilidade de conceber diferentes mapas da produção literária, relativizando a existência de uma hierarquia pré-fixa e sublinhando um movimento de natureza mais rizomática (em rede, com mudanças de direcção, com movimentos, avanços e recuos)»

³⁸ Cf. SPIVAK e DAMROSCH, 2011: 468.

³⁹ Cf. e.g. Zhang Longxi, “World Literature, Canon, and Literary Criticism” (in FANG, 2018: 171-190), LONGXI, 2016 ou ainda BUESCU, 2013: 140-165 (“Literatura, cânone e ensino”).

(BUESCU, 2013: 48). Pensar o funcionamento do sistema literário a uma escala *de facto* planetária assentará pois no seu reconhecimento enquanto «a montage of overlapping maps in motion» (DAMROSCH, 2003: 24), agora capazes de abarcar produções literárias até recentemente consideradas como de menor incidência crítica (e comparatista). No *mapa-mundi* literário que a literatura-mundo redesenha, a *relação* (dialógica e portanto não-unidireccional) entre as várias produções literárias que o compõem sobreleva a *posição* (hierárquica) que estas possam ocupar, relativizando (porque admitindo o seu carácter não-absoluto e mutável) dinâmicas de poder e “influência” bem como noções de centro e periferia, e assim abrindo caminho para uma certa «desprovincialização do cânone» (Emily Apter *in* DAMROSCH, 2014: 346).

Relacionada com o alargamento e a revitalização do cânone literário, mas também e sobretudo com a teorização avançada por Damrosch, estará a quinta questão que, com Walkowitz, gostaria de abordar a respeito do conceito de literatura-mundo. Afirma a autora: «[recently,] scholars of world literature have focused on *what happens to literary works when they travel into new literary systems* [and] the emphasis on travel has sought to replace (...) older definitions» (destaque meu). Com efeito, é este um argumento central na proposta de definição tripartida da literatura-mundo apresentada por um dos seus estudiosos mais proeminentes. Cito:

1. *World literature is an elliptical refraction of national literatures.*
 2. *World literature is writing that gains in translation.*
 3. *World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of detached engagement with worlds beyond our own place and time.*
- (DAMROSCH, 2003: 281)

Para compreender “o que acontece a um texto literário quando este viaja para novos sistemas literários”, Damrosch propõe que nos debrucemos sobre questões de *circulação*, de *tradução* e de *produção* com ele relacionadas. Trata-se, de certa forma, e

como o próprio reconhece (id., *ibid.*: 6), de uma abordagem mais fenomenológica do que propriamente ontológica, porque focada nos modos diversos pelos quais uma obra literária *significa e se transforma* quando chega a um novo *espaço*,⁴⁰ a uma nova *língua*⁴¹ ou a um novo *leitor*.⁴² Longe de perder uma suposta “essência” ou “autenticidade”, para Damrosch são vários os meios pelos quais o texto literário *ganha* quando circula transnacionalmente (e trans-historicamente) e assim se insere num sistema literário *em rede* como aquele que entende ser a literatura-mundo. Nomeadamente, porque nesse *trânsito* são «cria[das] inteligibilidades mútuas e articula[das] diferenças e equivalências entre experiências [e] culturas» (SANTOS, 2003: 26) que nem por isso vêm escamoteada a autonomia que as sustenta. Para certa crítica, aliás, onde se incluem nomes como o de Homi Bhabha, «the study of world literature might [even] be the study of the way in which cultures recognize themselves

⁴⁰ «World literature is thus always as much about the host culture’s values and needs as it is about a work’s source culture; hence it is a double refraction, one that can be described through the figure of the ellipse, with the source and host cultures providing the two foci that generate the elliptical space within which a work lives as world literature, connected to both cultures, circumscribed by neither one.» (DAMROSCH, 2003: 283) Outros autores referir-se-ão a este processo como *transculturização* (cf. e.g, JOBIM, 2015).

⁴¹ «(...) works become world literature when they gain on balance in translation, stylistic losses offset by an expansion in depth as they increase their range» (DAMROSCH, 2003: 289). Veja-se, a este respeito, um capítulo que Barrento intitula “O poeta é um devedor: Tradução e história literária” e de onde retiro o excerto seguinte: «As línguas vêm-se por vezes obrigadas, no processo de tradução, a silenciar traços estranhos e não assimiláveis. Isto, porém, não é necessariamente um *handicap* (como quer alguma teoria da tradução ainda apoiada na estreiteza de paradigmas linguístico-formais), nem tem de ser contabilizado na coluna das «perdas» da literatura traduzida. Porque a imposição do silêncio obriga aos saltos mais ousados, gera novas falas, e é nestes interstícios que as línguas frequentemente se tornam mais criativas e originais: quando, no confronto com a alteridade absoluta que leva ao silêncio momentâneo, olham mais fundo para si próprias, voltam costas ao espelho, depois de nele verem a imagem do Outro, e descobrem filões, galerias, minério próprio igualmente rico, homólogo desse Outro» (2002: 81).

⁴² «A work of world literature has its fullest life, and its greatest power, when we can read it with a kind of *detached engagement*, informed but not confined by a knowledge of what the work would likely mean in its original time and place, even as we adapt it to our present context and purposes. (...) Literary meaning gains its full resonance when it is completed according to the reader’s individual imagination and circumstances. (...) World literature is fully in play once several foreign works begin to resonate together in our mind.» (DAMROSCH, 2003: 277, 292-293, 298)

through their projections of ‘otherness’» (2004 [1994]: 17).⁴³ Tais projecções dependem, em parte, de um conhecimento sobre o Outro para o qual a circulação mundial de objectos culturais como o texto literário justamente contribui.

Chegando a novos espaços, a novas línguas e a novos leitores, o texto literário chega também, necessariamente, a novas bibliotecas, literais e metafóricas, que desse modo passa a integrar. E é também sobre isto que fala Walkowitz no seu texto cujo excerto transcrevemos, e a partir do qual gostaria de levantar uma sexta e última questão. Recordo:

(...) The movement from a specific bookshelf of classic or marginalized literary works to the relationship among many different bookshelves has drawn attention to the ways bookshelves come to be organized, and to the ways and reasons that works move – or do not move – among them.
(destaque meu)

Mais do que uma reflexão funcionalista a respeito da formação do cânone literário (por meio da qual nos interrogaríamos sobre as instâncias que determinam a sua formação e as suas formas de sobrevivência), que a partir deste excerto seria legítimo empreender, interessa-me aqui reflectir sobre o modo como diferentes obras literárias, já “antigas” ou “recém-chegadas” a uma biblioteca, nela podem ser organizadas – e com que efeitos. Nesse sentido, e como bem observa Helena Carvalhão Buescu, parece-me ser paradigmático o modelo de ordenação aplicado por Aby Warburg à sua vasta

⁴³ A propósito, volto a Barrento e a um outro capítulo que intitula “Literaturas em rede: tradução e globalização”, citando-o: «No domínio da tradução (e também no das literaturas que se comparam), o sistema literário, tornado rizomático e aberto pela possibilidade de absorver sempre outras versões de um Mesmo que deixa de ser modelo, gera um campo de relações semelhantes, um território que foge ao modelo generativo para se aproximar de cartográfico, que corresponde mais ao paradigma da dispersão e da disseminação. Neste novo mapeamento cultural e literário, identidade e alteridade, o Mesmo e o Outro, o original e a tradução, deixam de poder ser definidos claramente pelo seu carácter relacional, de singularidade e de diferença» (2001: 101).

biblioteca,⁴⁴ baseado na “lei do bom vizinho”. Warburg lidava com uma obra recém-chegada à sua biblioteca arrumando-a *ao lado* de outras com as quais, acreditava, esta seria *compatível*, pelos tópicos e problemas que entre si partilhariam ou pela forma como, *juntas*, seriam capazes de iluminar o seu pensamento sobre determinado assunto. Colocando-as (e pensando-as) ao lado e ao nível umas das outras, independentemente das suas proveniências geográficas, temporais e até mesmo disciplinares, Warburg criava afinidades ao mesmo tempo que desfazia hierarquias entre as várias obras que aproximava na sua estante. Concebendo, portanto, a sua biblioteca como um sistema de significação *em rede* e em constante *movimento* (à chegada de cada livro novo poderia sempre corresponder a relocação do anterior), Warburg estabelecia na sua biblioteca um modelo de funcionamento relacionável com aquele atinente ao da literatura-mundo, ou pelo menos atinente a uma das formas possíveis de concebê-la, como o é, por exemplo, aquela defendida por Buescu. Justamente, terá sido a autora a primeira a avançar a possibilidade de cruzamento entre a literatura-mundo (comparada) e a “boa vizinhança” warburgiana (cf. BUESCU, 2013: 73-76),⁴⁵ crendo ambas como favoráveis a uma concepção “conversacional” da literatura da qual resulte uma tomada de consciência sobre o carácter transnacional e trans-histórico de certos fenómenos estéticos e literários (id., *ibid.*: 39, 79). Tratar-se-á, portanto, da possibilidade de reinventar uma “conversa entre livros” à qual costumamos, na verdade, chamar *intertextualidade*.⁴⁶

⁴⁴ Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (K.B.W.), a Biblioteca para as Ciências da Cultura criada pelo historiador de arte Aby Warburg (1866-1929) em Hamburgo, entre 1925 e 1926. Cf. <http://www.warburg-haus.de/en/the-kulturwissenschaftliche-bibliothek-warburg/> (último acesso: 04/06/2019).

⁴⁵ Helena Carvalhão Buescu coordena, no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, o projecto “Literatura-Mundo Comparada: Perspectivas em Português” (2010-2020) cuja equipa pode integrar, e do qual decorre a publicação de uma trilogia de antologias organizada, entre outras, justamente a partir desta “lei do bom vizinho”.

Cf. <http://cec.letras.ulisboa.pt/investigacao/projectos-financiados/literatura-mundo-comparada/> (último acesso: 07/06/2019).

⁴⁶ Cf. **II.2.4. Diálogos transnacionais** e **II.3.4. Biblioteca e tradição**.

Se nos exemplos *supra* poderemos entender a intertextualidade como decorrendo ao nível da *recepção*, porque dependendo da agência dos leitores (no caso da biblioteca) ou dos críticos (que *também* são leitores mas não só, no caso da literatura-mundo) sobre textos já existentes para se cumprir, é no entanto sobre a intertextualidade que se dá ao nível da *produção* desses mesmos textos que gostaria, neste passo, de me debruçar. Retomo para esse fim algumas considerações de David Damrosch sobre a produção literária, que, como vimos, justamente representa, para o autor, um dos três eixos em torno dos quais gravitará o conceito de literatura-mundo.

Em *What is World Literature?*, o estudioso norte-americano dedica três subcapítulos (2003: 209-280) à análise de textos literários que, de formas diversas, antecipam *em si mesmos* uma projecção mundial que, a seu ver, justificará pensá-los como casos de literatura-mundo. Em “English in the World” (209-230), Damrosch classifica P.G. Wodehouse (1881-1975) «as a writer of world literature» (217) pelo modo como, na sua obra, são abordadas viagens transatlânticas e exploradas algumas incongruências linguísticas entre o inglês britânico e o inglês americano,⁴⁷ assim como pelo facto de a mesma ter sido traduzida, ainda em vida do autor, para cerca de trinta línguas. Damrosch vê Wodehouse como um *outsider* que escreve *para outsiders*, «almost the opposite of a cosmopolitan or citizen of the world, [who] was out of place in fundamental ways everywhere he went» (213).⁴⁸ De igual forma, em “Rigoberta Menchú in Print” (231-259), os testemunhos da activista guatemalteca (n. 1959) *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983, biografado por Elizabeth Burgos-Debray) e *Rigoberta: La Nieta de los Mayas* (1998, autobiografado) são

⁴⁷ «(...) he was actually writing directly *for* an international market, comically exploiting each country’s myths about the other and playing with the many varieties of English he encountered.» (DAMROSCH, 2003: 212)

⁴⁸ A propósito de cosmopolitismo, cf. **II.3.3 Ética e cosmopolitismo**. A propósito de cosmopolitismo e literatura-mundo, cf. **I.2 Enquadramento disciplinar e CONCLUSÃO**.

descritos por Damrosch como exemplos de trabalhos «consciously produced within an international setting, intended from the start to circulate far beyond the author’s national sphere [in order to] rouse apathetic UN bureaucrats to pay attention to what was going on in Guatemala» (231, 238). Recebem ainda destaque os factos de *Me llamo Rigoberta Menchú* ter sido publicado em tradução francesa antes de o ser no original espanhol, e de os direitos da obra continuarem sob o controlo da editora Gallimard. Finalmente, em “The Poisoned Book” (260-280) é-nos dada conhecer a “vida dupla” do *Dicionário Khazar* (*Hazarski Recnik*, 1984) de Milorad Pavić,⁴⁹ gerada pela sua dupla recepção dentro e fora do contexto nacional da sua produção. Para Damrosch, o romance inaugural do autor sérvio terá necessariamente sido lido, a nível nacional, à luz das tensões étnicas vividas nos Balcãs aquando da sua publicação,⁵⁰ ao passo que, internacionalmente, a crítica apenas terá podido considerá-lo como lúdico herdeiro das obras de Calvino, de Cortázar ou de Perec, porque ignorando o subtexto cultural da sua produção (275). Conclui Damrosch que «a full reading should be aware of [that cultural subtext] and should confront the ethical choices that the novel is pressing us to make. At the same time, when we read a work of world literature we have a great deal of freedom in deciding what use we will make of such contextual understanding.» (276) Para o autor, portanto, a percepção da “vida dupla” de uma obra, sendo desejável, não constituirá, ainda assim, condição *sine qua non* para a sua compreensão, e menos ainda para a sua fruição enquanto “texto de literatura-mundo”.

Se me demoro sobre a visão de Damrosch relativamente àquilo que, olhando para a sua *produção*, permitirá entender um texto *enquanto caso de literatura-mundo*, e

⁴⁹ Obra a que voltaremos nesta tese, em **II.2. Afonso Cruz – Enciclopédia da Estória Universal**.

⁵⁰ «Individual Serbian, or Bosnian, or Montenegrin readers might approve or reject Pavić’s satiric implication that the Khazars are the forerunners of modern Serbs as a majority oppressed in their own country, but most of these readers would recognize the theme at once, however they assess it.» (DAMROSCH, 2003: 275)

se escolho focar-me nessa visão no decurso de uma reflexão sobre a *intertextualidade* trabalhada ao nível da *produção* (i.e., *no* texto, por oposição à intertextualidade ao nível da recepção que acima referi), faço-o por dois motivos. Em primeiro lugar, porque entendo que a intertextualidade ao nível da produção seja, ou possa ser *de facto*, uma das vias (mas não a única) pelas quais um texto será capaz de se instituir como caso de literatura-mundo. Em segundo lugar, precisamente para destacar o facto de *não* ser essa uma das vias apontadas por Damrosch, que acaba por desenvolver uma argumentação mais relacionada, a meu ver, com questões de *circulação* e *tradução* literária do que propriamente com a sua produção. Com efeito, parece-me ser a esses dois níveis (circulação e tradução) que a maioria dos textos vem sendo, nas últimas duas décadas, potencialmente considerada *como caso de* literatura-mundo ou *como parte da* literatura-mundo. Creio, por minha vez, que valerá a pena atribuir maior destaque à produção (i.e., *ao texto em si mesmo*) como via igualmente produtiva para fazê-lo, do que, por conseguinte, me ocuparei na **Conclusão** desta tese, justamente intitulada **Literatura portuguesa contemporânea como caso de literatura-mundo**,

Se me tenho ocupado, ao longo do presente capítulo, de diferentes abordagens sobre o conceito de literatura-mundo, explicitando algumas das suas valências mas também algumas daquelas que poderão constituir, a meu ver, as suas fragilidades, faço-o, de novo, por dois motivos. Por um lado, para traçar um breve estado da arte que seria fundamental no âmbito de qualquer tese, mas sobretudo no âmbito de uma que, como esta, incide sobre uma área conceptual ainda relativamente inexplorada na globalidade da academia portuguesa (com as devidas excepções, entre as quais destaco os nomes de Helena Carvalhão Buescu, Inocência Mata, Maria Graciete Silva, Cristina Almeida Ribeiro e Carlos Cunha). Por outro lado, para reiterar o facto de ser este um conceito ainda longe de reunir consenso teórico, pese embora o crescente entusiasmo com que

tem sido trabalhado nos últimos vinte anos.⁵¹ A esse respeito, gostaria porém de tomar algumas palavras de Helena Carvalhão Buescu sobre o conceito de *autor*, adaptando-as ao contexto da literatura-mundo: «podemos falar de uma *história* do conceito de [literatura-mundo] e ainda considerar que a sua variabilidade e não-necessidade não significam uma inoperância conceptual e uma impertinência semântica: pelo contrário.» (1998: 19). Bem pelo contrário, é *também* por isso que o conceito de literatura-mundo se torna interessante e propício a uma continuada reflexão sobre as suas potencialidades no âmbito dos estudos de Literatura Comparada, do qual penso que não possa alhear-se (*vide* capítulo seguinte).

Perceber a variabilidade do conceito de literatura-mundo nos diferentes tempos e espaços em que o mesmo é recebido e repensado significa, aliás, reconhecer-lhe uma *dimensão histórica* cuja relevância para a sua compreensão me parece indubitável. As formas diversas pelas quais a literatura-mundo é assimilada e modalizada nas múltiplas coordenadas espaço-temporais pelas quais circula⁵² dir-nos-ão tanto sobre os seus próprios limites, possibilidades e problemas enquanto aparelho conceptual como sobre os posicionamentos ideológicos, culturais e teóricos assumidos nos seus lugares-de-

⁵¹ «World Literature has variously been perceived as a measure of enhanced cultural diversity, as a mode of cultural exchange, as a timeless repository of classic works, as an antidote to nationalist chauvinism, as an aspiration to a cosmopolitan public sphere, as a civilizational alibi for colonial expansion, as a civilizational force against colonialism, as a symptom of cultural anxiety, and a necessary philological enterprise in the face of impending political and cultural catastrophe.» (GANGULY, 2015: 212-213)

⁵² Para Saïd, «there is (...) a discernible and recurrent pattern to the movement itself, three or four stages common to the way any theory or idea travels. First, there is a point of origin, or what seems like one, a set of initial circumstances in which the idea came to birth or entered discourse. Second, there is a distance transversed, a passage through the pressure of various contexts as the idea moves from an earlier point to another time and place where it will come into a new prominence. Third, there is a set of conditions – call them conditions of acceptance or, as an inevitable part of acceptance, resistances – which then confronts the transplanted theory or idea, making possible its introduction or toleration, however alien it might appear to be. Fourth, the now fully (or partly) accommodated (or incorporated) idea is to some extent transformed by its new uses, its new position in a new time and place.» (1983: 226-227)

chegada.⁵³ Porque qualquer conceito, ideia ou teoria dependerá sempre do olhar com que for visto, onde o meu também se inclui.⁵⁴

No reading is neutral or innocent, and by the same token every text and every reader is to some extent the product of a theoretical standpoint, however implicit or unconscious such a standpoint may be. (...) Theory has to be grasped in the place and the time out of which it emerges as a part of that time, working in and for it, responding to it (...) [but] no system or theory exhausts the situation out of which it emerges or to which it is transported.

(SAÏD, 1983: 241-242)

⁵³ Sobre a cultura portuguesa enquanto “lugar-de-chegada”, cf. **II.1. Tendências contemporâneas.**

⁵⁴ «For any given observer, even a genuinely global perspective remains a perspective from somewhere, and global patterns of the circulation of world literature take shape in their local manifestations.» (DAMROSCH, 2003: 27)

2.

ENQUADRAMENTO DISCIPLINAR

World literature is now once again not only an essential, but a highly innovative aspect of comparative literature's disciplinary history.

(Sandra Bermann *in* D'HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 178)

Every now and then, in the field of comparative literature you get someone making an imperialist claim for their particular thing and saying that the discipline has to become this, for example that comp lit has to be replaced by translation studies.⁵⁵ And translation studies have come in and they're very important, but this would not be the whole of comp lit. I wouldn't want to be seeming to say "comp lit is now world literature." I think rather that we have a dynamic interplay in which world literature can help reframe comparative study.

(David Damrosch *in* SPIVAK e DAMROSCH, 2011: 481)

Desde a sua institucionalização académica no final do século XIX, a Literatura Comparada tem vindo a desenvolver-se, enquanto disciplina, pela *renovação* periódica das suas áreas de investigação mais tradicionalmente estabelecidas (como os estudos temáticos, genológicos, de recepção ou de literatura e história), assim como por via de uma *interacção* progressiva com outros campos do saber mais recentemente constituídos (como os estudos de género, de tradução, pós-coloniais, interartes ou interculturais, como são os Este-Oeste) e com novas problemáticas culturais e sociais atinentes à realidade contemporânea (como serão hoje, por exemplo, as questões de espaço e cartografia ou as de urbanidade e cidadania).⁵⁶ Digo *interacção* e não

⁵⁵ Cf. e.g. BASSNETT, 1993: «Comparative literature as a discipline has had its day. Cross-cultural work in women's studies, in post-colonial theory, in cultural studies has changed the face of literary studies generally. We should look upon translation studies as the principal discipline from now on, with comparative literature as a valued but subsidiary subject area.» (161)

⁵⁶ Para uma descrição evolutiva da disciplina de Literatura Comparada, cf. e.g. GUILLÉN, 2005 [1985]: 11-24 ("La Literatura Comparada y la crisis de las humanidades"), BUESCU, 2001: 1-64 ("Interrogações e fundamentos do comparatismo"), BRUNEL e CHEVREL, 2004 [1989]: 1-20, BASSNETT, 1993: 1-47 ou DAMROSCH, MELAS e BUTHELEZI, 2009.

integração, uma vez que o tipo de relacionamento que no âmbito dos estudos de Literatura Comparada se estabelece com outros campos do saber e da cultura não passa, de facto, pela *dissolução* de uns na outra, ou vice-versa. Tampouco implica, como bem sublinha Damrosch no excerto *supra*, a *substituição* de uma pelos outros. Trata-se, na verdade, de um tipo de «interacção dinâmica» da qual resulta, não só a «reformulação dos estudos comparatistas», ou apenas a dos domínios que com ela se relacionam, mas antes uma possibilidade de reconfiguração *recíproca*. Assim acontece, nomeadamente, com uma das áreas de investigação que, nas últimas duas décadas, maior preponderância tem assumido no âmbito dos estudos de Literatura Comparada: a da literatura-mundo.

Em rigor, o surgimento do conceito de *Weltliteratur* terá, não apenas precedido historicamente o da Literatura Comparada, como aliás contribuído para a formação da disciplina com a qual, hoje, tão proficuamente se inter-relaciona.⁵⁷ A ambos subjaz, afinal, «a (...) vision (...) of the world's literary production transcending borders and languages but not in any way effacing their individuality and historical concreteness» (Saïd *in* AUERBACH, 2003 [1953]: xvi). Não obstante, a disciplina de Literatura Comparada acabaria por se sistematizar, sobretudo até meados do século XX, adentro de uma tradição francesa que privilegiava os *rappports de fait* (i.e., as relações literárias concretas e explícitas, com particular destaque para os estudos de influência) entre dois textos literários de proveniência europeia, ou ainda de uma tradição norte-americana no seio da qual a leitura dos textos na sua língua original era indispensável, assim excluindo automaticamente do seu campo de análise uma larga porção da produção literária mundial no âmbito de uma disciplina que se afirmava no quadro do mundo

⁵⁷ Cf. e.g. Sandra Bermann *in* D'HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 169-179 ou STEINER, 2003 [1996]: 150-166.

académico ocidental. A *Weltliteratur* ocuparia, portanto, uma posição marginal no âmbito dos estudos de Literatura Comparada sensivelmente até aos anos 70, quando então a disciplina entra na sua “fase teórica”⁵⁸ e estreita relações com os campos do saber anteriormente mencionados, desse modo superando boa parte dos constrangimentos linguísticos (sobretudo interagindo com os estudos de tradução) e metodológicos (por via dos estudos culturais e pós-coloniais) que inviabilizavam a expansão do seu escopo de análise a uma escala planetária. E é nessa altura, quando a produção literária mundial passa a ser vista como «um grande espaço/laboratório de traduções, transposições, transmutações, transcrições e empréstimos» (BARRENTO, 2002: 73), que estão pois criadas as condições necessárias para uma activação do conceito de literatura-mundo, inspirado pelo de *Weltliteratur* mas progressivamente distinto deste.

Por razões também históricas e sociais, para além das epistemológicas, esta reactivação coincide ainda com a retoma de um pensamento cosmopolita com vista à projecção de novos modelos morais, políticos e culturais de escopo planetário, capazes de dar resposta às diversas mutações geradas no mundo contemporâneo sobretudo a partir dos anos 90.⁵⁹ Ora, se atendermos ao modo como, por via do cosmopolitismo, 1) se *reconhecem* e *incorporam* diferenças (por oposição à tendência para esbatê-las subjacente a uma abordagem *universalista*), 2) que não são vistas como decorrendo *simplesmente* do seu enquadramento nacional (diferentemente do que sucede com o *internacionalismo*) e 3) com as quais, de facto, se *interage* e *negoceiam* pertenças (contrariamente ao modelo isolacionista em que acaba por resultar o *multiculturalismo*),

⁵⁸ Não por acaso, encontramos um índice dividido nas secções “Origins”, “The years of crisis”, “The theory years” e “Contemporary explorations” em DAMROSCH, MELAS e BUTHELEZI, 2009 (*The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*).

⁵⁹ Cf. II.3.3. **Ética e cosmopolitismo**, onde desenvolvo esta questão.

parecem-me evidentes as vantagens de uma reflexão que favoreça (ou, melhor dizendo, *reforce*)⁶⁰ a sua articulação com a noção de literatura-mundo e com a disciplina de Literatura Comparada.

Conduzir uma reflexão no âmbito da literatura-mundo ou da Literatura Comparada que de facto privilegie a sua articulação com o conceito de cosmopolitismo contribuirá, antes de mais, para o desenvolvimento de uma percepção do *mundo* contemporâneo que o reconheça como sendo composto por culturas que não são auto-contidas, que se cruzam e interrelacionam mediante formas variadas de circulação e de comunicação multilateral (como serão aquelas geradas pelo comércio, pelas viagens e migrações, pelo exílio ou pela diáspora, entre outras) e que simultaneamente reflectem e projectam um certo «processo de *recalibração* da pólis» (Galina Tihanov *in* ADAMS e TIHANOV, 2011: 134, tradução e destaque meus) correspondente, na verdade, à recalibração do próprio mundo.⁶¹ Do desenvolvimento dessa cosmovisão decorrerá, por sua vez, uma capacidade (ou pelo menos uma possibilidade) de 1) sinalização dos modos pelos quais esse quadro de reciprocidades culturais se materializa nos *textos* que dele emanam, e de 2) reconhecimento desses mesmos textos como constituindo, aliás, lugares de cruzamento e representação nesse sentido privilegiados. E se o

⁶⁰ Uma vez que «o “élan” comparatista específico começa a formular-se, no século XVIII, em torno de uma situação cultural (e até política) que integra dois movimentos específicos e até correlatos: por um lado, o **impulso cosmopolitista** e inter-nacionalista a que o Iluminismo oferece um suporte filosófico e ideológico; por outro lado, a prática sócio-cultural, que cada vez mais repousa sobre a ideia-chave e o conceito de “nação”. Da convergência e mesmo do cruzamento entre estes dois movimentos, na aparência de sinal contrário, nascerá, a pouco e pouco, a proposta de uma disciplina que, nos estudos literários (...), represente a *formalização e sistematização* de uma metodologia comparativa» (Helena Carvalhão Buescu: s.v. “Literatura Comparada”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9; último acesso: 01/07/2019, destaque a negrito meu).

⁶¹ «I take cosmopolitanism to be a discursive practice which has to be construed and interpreted historically as a marker that traces the processes of communities (not just the *demos* of the nation state, but also sub-national or trans-nationally constituted communities) altering their **shape and boundaries** – and as a result of this also their **self-perception** – in either direction, expanding towards more inclusive entities or shrinking towards more exclusionist bodies.» (Galina Tihanov *in* ADAMS e TIHANOV, 2011: 134, destaques a negrito meus)

cosmopolitismo corresponde ainda, como crê por exemplo Robert Fine, a um gesto e a uma via «to welcome encounters with other cultures as opening a road towards critical *self-examination*» (in ADAMS e TIHANOV, 2011: 155), parece-me ainda significativamente similar o seu *funcionamento* ao do próprio conceito de literatura-mundo e ainda ao da disciplina de Literatura Comparada. Com efeito, *faz parte* de ambos uma dimensão e uma prática *auto-reflexivas*, decorrentes justamente do seu relacionamento com as várias tradições literárias e culturais com que se “encontram”, e que incidem, não apenas sobre os seus objectos de análise, mas também sobre os seus próprios campos cognitivos,⁶² sobre os seus limites e sobre as suas potencialidades enquanto áreas conceptuais⁶³ ou disciplinares, respectivamente. Sendo esta, aliás, uma das características que partilham e uma das razões que justificará, a meu ver, a pertinência dos estudos de literatura-mundo no âmbito disciplinar da Literatura Comparada,⁶⁴ onde creio que aqueles encontrem, actualmente, a fundamentação epistemológica de que necessitam para se instituírem como campo de indagação significativo no domínio dos estudos literários.

Nesse sentido, afirma Helena Carvalhão Buescu:

⁶² «Nesse sentido, a “crise” dos estudos comparativos talvez possa deixar de ser vista como um “sintoma” circunstancial, para passar a ser encarada como uma forma de auto-reflexão, em sintonia com aquilo a que Komar (1995: 291) se refere como modo de “intellectual adjustment”, ou seja, uma específica auto-interrogação constitutiva, que Guillén (1985) designava como “inquietação”. Tal atitude “inquieta” é, a meu ver, um posicionamento básico a qualquer comparatista, na medida em que o faz interrogar e constituir objectos cujo carácter “dado” nunca pode ser tomado como tal. Mas também na medida em que o comparatista se interroga, com a mesma constância e persistência, sobre o “não-dado” do seu próprio campo e da sua própria posição teórico-crítica – e é justamente nesse sentido que o alcance do procedimento comparativo é, basilarmente, epistemológico.» (BUESCU, 2001: 35) Sobre a “crise” a que se refere a autora, veja-se René Wellek in DAMROSCH, MELAS e BUTHELEZI, 2009: 161-172 (“The Crisis of Comparative Literature”, 1959).

⁶³ Justamente, aludia no capítulo anterior a uma re-configuração recente do conceito de literatura-mundo e a uma mutabilidade dos pressupostos epistemológicos que o sustentam.

⁶⁴ Para René Etiemble, por exemplo, «if comparative literature (...) can be considered in relation to world literature, this is not because it is identical with the latter, but only in so far as *it allows us to gain access to it.*» (in DAMROSCH, 2014: 87, destaque meu)

A literatura-mundo pode assim ser compreendida como experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais mas também de diferenças e infinitas variações. Para tal, não pode prescindir de uma perspectiva comparatista. (...) Enquanto o debate norte-americano sempre sublinhou a não-coincidência entre literatura comparada e literatura-mundo (...), penso que a colocação europeia do debate só terá a ganhar com a defesa de que a literatura-mundo não pode prescindir da epistemologia comparatista, afinal inerente à diversidade da constituição das literaturas europeias e da variabilidade do seu relacionamento com outras não-europeias. É este nomeadamente o caso de Portugal, que não pode imaginar-se como isolado dos contextos geográfico e político pelo qual tanto a Europa como os países lusófonos *fazem parte* da sua própria imagem e da sua própria história. (2013: 56, 66)

Precisamente, afirmava no capítulo anterior que qualquer conceito, ideia ou teoria dependeria sempre do olhar por que fosse visto, e portanto de um posicionamento teórico mas também cultural sempre *localizado*. Partilhando, de um modo geral, *ambos* com a autora, e também por isso concordando em absoluto com as considerações *supra*, creio ainda que haja pelo menos uma outra razão forte pela qual seja possível justificar a pertinência dos estudos de literatura-mundo no âmbito disciplinar da Literatura Comparada: nomeadamente, a ancoragem *textual* a que esta sempre obriga. Se é possível equacionar, como vimos no capítulo anterior, diversas formas de pensar e trabalhar sobre a literatura-mundo que passarão pela sua interacção com as áreas da sociologia, da economia, da biologia, da cartografia e da tradução, entre outras,⁶⁵ penso no entanto que seja priorizando uma aproximação efectiva aos *textos* que constituem, afinal, o seu objecto central de análise, que a literatura-mundo possa *de facto* instituir-se como «experiência simultânea do comum e do incomum: arquivo de semelhanças potenciais mas também de diferenças e infinitas variações». Porque é no domínio da *literatura* que nos situamos, e não em qualquer outro sistema-mundo, a experiência do incomum implicada no conceito de literatura-mundo terá necessariamente de privilegiar

⁶⁵ Cf. e.g. Thomas O. Beebee, “World literature and the internet” (in D’HAEN, DAMROSCH e KADIR, 2012^a: 297-306), Ann Steiner, “World literature and the book market” (id., *ibid.*: 316-324) ou Ursula K. Heise, “World literature and the environment” (id., *ibid.*: 404-412).

(ou pelo menos de *começar por*) uma prática de leitura aproximada (*close reading*) consentânea com o gesto de “abertura ao Outro” que se propõe.⁶⁶ E não era, pois, nestes termos que Brunel e Chevrel se referiam justamente ao «impulso original da actividade comparatista»?⁶⁷

Se a literatura-mundo corresponde, portanto, a um determinado «modo de *ler*» (DAMROSCH, 2003: 281, tradução e destaque meus), julgo ainda que, por meio da sua já referida articulação com o cosmopolitismo – também este uma forma de “abertura ao Outro”⁶⁸ –, ela possa igualmente corresponder a um certo modo de *fazer* literatura. Vejamos, nesse sentido, o trecho seguinte:

Cosmopolitanism is primarily about viewing oneself as part of a world, a circle of belonging that transcends the limited ties of kinship and country to embrace the whole of humanity. However, since one cannot *see* the universe, the world, or humanity, the cosmopolitan optic is not one of perceptual experience but of the imagination. World literature is an important aspect of cosmopolitanism because it is a type of world-making activity that enables us to imagine a world.
(Pheng Cheah *in* DELANTY, 2012: 138)

Se Cheah se refere, no artigo de onde transcrevo o excerto *supra*,⁶⁹ essencialmente ao modo como a literatura-mundo permite re-ler e re-criar o mundo entendido enquanto macro-sistema literário, imaginando-o mais cosmopolita e menos

⁶⁶ Cf. e.g. PATTEL, 2015 ou GALLOP, 2000 (“The Ethics of Reading: Close Encounters”): para Jane Gallop, apenas a leitura aproximada (*close reading*) do que *de facto* está escrito permite *ver* o Outro sem sobre ele *projectar* os nossos pré-conceitos culturais.

⁶⁷ «O impulso original da actividade comparatista, a sua razão de ser, a sua metodologia: a abertura ao “outro”, àquele que não escreve como nós, que não pensa como nós – que é ele mesmo, na sua diferença e originalidade.» (BRUNEL e CHEVREL, 2004 [1989]: vii)

⁶⁸ «Historically, the idea of belonging to, and behaving as the member of, a polis that coincides with the entire world (cosmos) is the earliest discursive articulation of cosmopolitanism, beginning with the Cynics and then the Stoics (with emphasis on cosmopolitanism understood as personal ethos), and later metamorphosing into various discourses – many of them still with us today – promoting *heightened awareness and acceptance of cultural difference*, primarily by the individual but also, by extension and at a later stage, by the collective.» (Galim Tihanov *in* TIHANOV, 2011: 134, destaque meu)

⁶⁹ “What is a world? On world literature as world-making activity” *in* DELANTY, 2012: 138-149.

hierarquizado,⁷⁰ penso que haja pelo menos uma outra via pela qual a literatura-mundo possa corresponder a um certo «type of world-making activity», e que também Cheah contempla num seu outro estudo posterior: refiro-me à possibilidade de *criação* de um mundo textual capaz de re-ler e re-criar, *em si mesmo* e pelas ideias, diálogos e princípios que veicula ou estabelece, *o* mundo empírico que integra, desse modo instituindo-se *como caso de* literatura-mundo.⁷¹ Abarcando múltiplos tempos, espaços e vozes (literárias mas não só) que entre si dialogam, e portanto redesenhando possíveis redes de interacção e/ou sugerindo a configuração de novos modelos morais, políticos e culturais de escopo planetário (aludo portanto à materialização de uma certa *imaginação cosmopolita*), *o texto* que assim se institui como *um* mundo e como caso de literatura-mundo *poderá*, inclusive, ter efeitos sobre *o* mundo do qual emana e para que se projecta, eventualmente, como *modelo*. Nesse sentido, afirma aliás Birgit Neumann: «literature affects the world it inhabits by *literary acts of worldmaking* [and a] comparative history that takes seriously the agency of literary worldmaking deduces categories for comparison *from the literary text itself* rather than imposing pre-given paradigms from without.» (2018: 253, destaques meus)

Trata-se, pois, da possibilidade de pensar *o texto como um mundo* mas, sobretudo, de pensar *a literatura como um mundo*.⁷² Também por isso opto por uma designação hifenizada da literatura-mundo, tomando por base o modo como Wallerstein escolheu grafar a sua teoria dos “sistemas-mundo”, e para quem «putting in the hyphen

⁷⁰ À semelhança, aliás, do comparatismo, também ele destacado como «lugar de uma possível relativização de uma hierarquia pré-determinada» (BUESCU, 2001: 7).

⁷¹ Em *What is a world?: on postcolonial literature as world literature*, Cheah procura examinar «world literature’s impact qua literature on the world» (2016: 3) esboçando «an account of world literature that does not merely describe and analyze how literary works circulate around the world or are produced with a global market in mind but that seeks to understand *the normative force that literature can exert in the world, the ethico-political horizon it opens up for the existing world...*» (5, destaque meu)

⁷² «At stake are not the modalities of analyzing literature on a world scale, but the conceptual means for thinking literature *as a world*.» (Pascale Casanova in DAMROSCH, 2014: 194)

was intended to underline that we are talking not about systems, economies, empires *of the* (whole) world, but about systems, economies, empires *that are* a world (but quite possibly, and indeed usually, not encompassing the entire globe).» (WALLERSTEIN, 2004: 16-17). Baseio-me ainda, neste e noutros aspectos relativos ao estudo e à teorização da literatura-mundo nos quais esta tese se revê, no modo como Buescu adapta a expressão *littérature-monde*, proposta em 2007 por um grupo de escritores e intelectuais franceses num manifesto publicado no *Le monde des livres*,⁷³ para o seu uso do conceito e da expressão de literatura-mundo.⁷⁴ À semelhança da autora, opto ainda por uma grafia do conceito em minúsculas, justamente para distingui-lo da Literatura Comparada que, em maiúsculas, designa com propriedade uma *área disciplinar*. À literatura-mundo tenho vindo a referir-me utilizando termos como “conceito”, “noção” ou “área de investigação”, por entender que a mesma não se institua, pelo menos por enquanto, como *disciplina* autónoma no que isso implica do ponto de vista da produção de instâncias teóricas e metodológicas consensualmente aceites e partilhadas pelos diversos estudiosos que sobre ela se debruçam.

Pese embora a recente criação de revistas científicas especializadas no campo (como o *Journal of World Literature*),⁷⁵ a ocorrência de congressos e eventos culturais que lhe são dedicados (como o Festival de Literatura-Mundo do Sal),⁷⁶ a criação de instituições que reúnem e representam os seus praticantes (como o Institute for World Literature, na Universidade de Harvard)⁷⁷ e até mesmo a sua inserção no âmbito dos *curricula* universitários (sobretudo os norte-americanos, onde não obstante assumem

⁷³ Disponível em linha em: https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html (último acesso: 15/07/2019).

⁷⁴ Cf. BUESCU, 2013: 38-39 e 54-55.

⁷⁵ Cf. <https://brill.com/view/journals/jwl/jwl-overview.xml> (último acesso: 15/07/2019).

⁷⁶ Cf. <https://www.facebook.com/festivaldeliteraturamundosal/> (último acesso: 15/07/2019).

⁷⁷ Cf. <https://iwl.fas.harvard.edu/> (último acesso: 15/07/2019).

tendencialmente a configuração de *survey courses* consagrados apenas à listagem e breve apresentação de textos literários “do mundo”), creio de facto que seja, reitero, no âmbito da Literatura Comparada que a literatura-mundo encontra a sustentação disciplinar (e portanto teórica, epistemológica e metodológica) mais adequada ao seu desenvolvimento enquanto área de estudos «concerned with patterns of connection in literatures across both time and space.» (BASSNETT, 1998: 1).⁷⁸ Justamente, creio que seja este seu enquadramento disciplinar o garante de que a literatura-mundo *não* se esvazia, nem esvaziará, numa área de estudos «culturally deracinated, philologically bankrupt, and ideologically complicit with the worst tendencies of global capitalism» (Gayatri Spivak *in* SPIVAK e DAMROSCH, 2011: 456).

⁷⁸ *Et pour cause*, é nestes termos que Bassnett se refere à disciplina de Literatura Comparada.

II. LITERATURA PORTUGUESA (COMPARADA)

El horizonte del gran escritor raras veces es, con todo, solamente nacional.

(Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*)

*Everywhere there is connection, everywhere there is illustration.
No single event, no single literature is adequately comprehended
except in relation to other events, to other literatures.*

(Matthew Arnold *apud* Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*)

1.

TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS

Ninguna cultura es monolítica. Ninguno de nosotros es solo una cosa.

(GUILLÉN, 2005: 23)

Rien ne vous tue un homme comme d'être obligé de représenter un pays.

(Jacques Vaché, *Lettres de guerre*)

Uma vez que falar de «cultura portuguesa» é falar da identidade colectiva de um povo que tem vivido dentro de *uma fronteira* relativamente estável ao longo de séculos, o problema parece ter sentido, pondo-se a nível geral como se pode pôr ao nível individual de cada um de nós. Se a identidade de uma pessoa é uma realidade *sempre trabalhada, sempre em negociação, multiforme*, também a identidade colectiva terá de ser um conjunto de representações que, traduzindo a variedade dos grupos e dos interesses, aponte em cada momento para um tecido mínimo que sustente a coesão social, *para ter de se reformular no momento seguinte, como decantação de múltiplas forças, múltiplas contradições e interesses que coexistem no seio da comunidade*.

Na sociedade contemporânea, em que o Estado-nação parece estar em vias de sofrer mutações imprevisíveis (num processo que irá ser conflituoso e demorado), talvez que as identidades colectivas deixem de ser feitas por exclusão, de estado contra estado, mas *por inclusão, por integração dos indivíduos e dos grupos em «escalas de identidade»* sucessivamente mais abrangentes, desde a particular à planetária. *Se nos sentimos portugueses, somos também ibéricos* — e portanto já resultantes de um profundo cruzamento das tradições judaica, cristã e muçulmana. *E somos ainda europeus, habitantes do Mundo Antigo. E cidadãos do planeta*, cada vez mais articulado pela rede dos negócios, das comunicações, das viagens — e dos problemas da mais chã sobrevivência. *Pensar na nossa cultura não deixará de ser pensar também nos modos como poderemos fazer dessa articulação «planetária» um mundo de sentido e convivência em que todos nos reconheçamos, na diversidade que é raiz mais funda da unidade da espécie humana*.

(SILVA^a e JORGE, 1993: 15, destaques meus)

É nestes termos que Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge concluem o seu preâmbulo a *Existe uma Cultura Portuguesa?*, volume organizado a partir de uma mesa-redonda dedicada ao debate da questão *supra* e que teve lugar no Porto, em Abril

de 1992.⁷⁹ Passadas quase três décadas, o trecho apresentado permanece, a meu ver, dotado de enorme pertinência (embora a questão do desenvolvimento “futuro” do Estado-nação não possa ser actualmente apresentada da forma convicta como surge no texto de 1992), razão pela qual o elejo para abrir o presente capítulo, pretendendo assim tornar evidente, antes de mais, o facto de algumas características actuais da cultura portuguesa corresponderem, na verdade, a “velhas” características que, de formas diversas, desde sempre a definiram.

Sobressaem no trecho *supra* três noções que me parecem equivaler a três termos-chave para compreender e designar qualquer ideia identitária sobre a cultura portuguesa, hoje como “ontem”: *negociação*, *convivência* e *inclusão*. Nesse sentido, é posto de parte qualquer entendimento essencialista sobre a mesma, reconhecendo-a, antes, como uma «realidade sempre trabalhada, sempre em negociação, multiforme». Com efeito, temos hoje maioritariamente a consciência de que qualquer identidade cultural «é uma narrativa, não é uma coisa» (Eglantina Monteiro *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 45), estando por isso sujeita a modificações e a revisões constantes e podendo, por conseguinte, ser acertadamente percebida como *condensação temporária* de elementos, movimentos e sentidos que se sucedem e variam de época para época. Para compreender esta variação (e portanto o carácter multiforme da qualquer identidade cultural), é preciso ter em conta os modos de *convivência* que se estabelecem entre culturas, assim como a *posição* por cada uma ocupada no âmbito de um sistema relacional de escopo mundial.

⁷⁹ Para referência, Augusto Santos Silva e Vítor Oliveira Jorge moderaram o debate que contou com intervenções de Alexandre Quintanilha, Armando Carvalho Homem, Boaventura de Sousa Santos, Diogo Ramada Curto, Eduardo Lourenço, Eduardo Prado Coelho, Eglantina Monteiro, Fernando Guimarães, Fernando Távora, João Arriscado Nunes, João Pina Cabral, Jorge Freitas Branco, José Mariano Gago, Luís Moniz Pereira, Manoel de Oliveira, Maria de Lourdes Pintassilgo e Nuno Portas.

A cultura portuguesa, nomeadamente, ocupa neste sistema uma posição peculiar porque *semi-periférica*, o que significa que, estando na Europa, se mantém contudo à margem dos seus grandes centros de difusão política e cultural (e não apenas do ponto de vista geográfico). Significa ainda que, mesmo nos momentos em que pôde afirmar-se como centro (porque detendo uma periferia a que correspondiam as suas colónias), no contexto europeu em que se inclui nunca deixou de ser percebida, comparativamente, como menos proeminente do ponto de vista cultural.⁸⁰ Para Boaventura de Sousa Santos, *e.g.*, Portugal «nunca esteve do lado europeu completamente, nem nunca esteve do lado não-europeu selvagem completamente [e] teve de ver-se em dois espelhos para se ver, no espelho de Próspero e no de Caliban, tendo a consciência de que o seu rosto verdadeiro estava algures entre eles.» (*in* SILVA^a e JORGE, 1993: 30, 133) Desta sua dupla pertença resulta, para o investigador, um certo *acentrismo* da cultura portuguesa, por conta do qual esta viria a instituir-se como *zona fronteira* de grande «disponibilidade multicultural [e de] um enorme cosmopolitismo» (SANTOS, 1999 [1994]: 136, 134), que se alimenta e desenvolve a partir dos vários fluxos de pessoas, produtos e ideias que a atravessam e que, heterogeneamente, assim a vão modificando. Boaventura de Sousa Santos serve-se ainda, a meu ver com manifesta justeza, das imagens metafóricas da *corrente de ar* e da *porta de vai-vem* para designar, respectivamente, o lugar em que a identidade cultural portuguesa se encontra e estabelece,⁸¹ assim como a variabilidade das suas aberturas aos “ares” vindos de outras culturas com as quais se relaciona, sobretudo as europeias.⁸² É pois *na relação* com

⁸⁰ «Nós somos o único país europeu que foi simultaneamente um analisador de países selvagens e considerado país selvagem por outros países civilizados da Europa.» (Boaventura de Sousa Santos *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 142)

⁸¹ «Ou seja, precisamente porque a fronteira é fundamentalmente uma corrente de ar, e é nessa corrente de ar que nós nos localizamos culturalmente.» (*in* SILVA^a e JORGE, 1993: 36)

⁸² Para Vasco Graça Moura, por exemplo, também elas um «*work in progress*» que vivem de «um conjunto de equilíbrios em permanente reajustamento, entre unidade e diversidade» (2013: 80-82, 61).

diferentes realidades culturais que a cultura portuguesa predominantemente se desenvolve, não podendo portanto ser percebida como auto-contida («uma cultura fechada, auto-referenciada, é cada vez mais um corpo estranho no contexto ético de um encontro permanente com a diferença» [BARRENTO, 2001: 90]) ou como simplesmente coincidente com os limites territoriais, estatais e linguísticos da nação em que se enquadra. Assim acontece, igualmente (e por conseguinte), com a sua produção literária, afinal parte integrante do *sistema simbólico* mais vasto que é a cultura, como aliás sublinha Carlos Cunha num capítulo intitulado “As fronteiras imaginárias da literatura nacional” (2011: 23-32).

Na mesma mesa-redonda cujo excerto transcrevi na abertura do presente capítulo, questiona em dado momento Susana Oliveira Jorge: «Existe um escritor português? Ele é representativo ou não de uma cultura portuguesa?» (*in* SILVA^a e JORGE, 1993: 109). Às duas questões responderia, hoje como em 1992, afirmativamente, o que não significa que o “escritor português” de hoje seja igual ao de então. Justamente, eles *não podem* sê-lo porque a cultura portuguesa em que se inserem também foi sofrendo mutações, e portanto “representá-la” equivalerá necessariamente a representar coisas diferentes em momentos diferentes. Em 1992, o processo de descolonização portuguesa estava ainda muito presente na memória colectiva do país, dando assim origem a uma proliferação de textos literários que, explorando-o tematicamente, apontavam (ou pelo menos contribuía) de algum modo para uma reflexão em torno do que poderia significar “ser português” após a independência das colónias (sobretudo as africanas) que haviam formado, durante tanto tempo, parte do seu horizonte identitário.⁸³ *Mutatis mutandis*, a recente adesão do país à União Europeia

⁸³ Afirma João Barrento em entrevista ao *Observador*, a propósito do seu ensaio, publicado em 2016, *A Chama e as Cinzas – Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*: «Depois de décadas de uma “escrita de escravos” debaixo da ditadura, o 25 de Abril e o que com ele adveio — fim do Império,

teria nesse sentido um efeito semelhante, já que daí resultava, à época, um certo receio de dissolução das especificidades da cultura portuguesa no contexto comunitário em que então se inseria. Assim se explica a existência de uma cultura artística e literária que tendia, então, «a andar obsessivamente em torno do problema da sua própria identidade» (Eduardo Prado Coelho *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 118), procurando dessa forma compensar no plano *imaginário* o défice de identidade *real* que na altura se acentuava pelo país (Eduardo Lourenço *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 38, a propósito da noção de *hiper-identidade*).⁸⁴

O contacto com outras culturas e com outras tradições literárias na verdade nunca foi equivalente, como bem lembra Fernando Guimarães, a uma «desnacionalização»⁸⁵ da literatura portuguesa, ou sequer a uma «não-significação pela estandardização dos [seus] significantes» (Nuno Portas *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 51): pelo contrário, e se é certo que qualquer identidade cultural (e literária) «combina fulgurantemente o próprio e o alheio, o individual e o colectivo, a tradição e a modernidade» (SANTOS, 1999 [1994]: 119), mais ainda será esse o caso no que respeita a uma produção literária como a portuguesa sobre a qual, como vimos, tem incidência uma forma cultural definida sobretudo pelo seu *dinamismo* e pelo seu

Guerra Colonial, Europa — fizeram com que o mais obsessivo tema da literatura portuguesa fosse a Identidade. Quer através do romance histórico, onde o pano de fundo é sempre Portugal, seja para o corrigir e para redimir nostalgicamente os esquecidos da História, seja para criticar e autoflagelar a condição de português, seja para satirizar ou para salvar a tal alma portuguesa. É normal que depois da ditadura tudo o que estava subterraneamente guardado viesse à superfície.» Disponível em linha em: <https://observador.pt/2016/12/03/joao-barrento-a-literatura-foi-contaminada-pela-acumulacao-de-actualidade/> (último acesso: 30/07/2019).

⁸⁴ Naturalmente, apontando *tendências* não pretendo sugerir que *toda* a literatura portuguesa seria assim. Nem no caso daquela que se produzia nas décadas de 80 e 90, nem no caso da que se produz hoje e da qual este capítulo essencialmente se ocupará. Para uma visão mais alargada sobre estas e outras tendências identificáveis na produção literária das décadas de 80 e 90, veja-se, por exemplo, BARRENTO, 2016, ou ainda o capítulo “Contemporary Portuguese Fiction-Cases and Problems”, de Paula Morão, em TAMEN e BUESCU, 1999: 176-189.

⁸⁵ «O contacto, no caso de Fernando Pessoa ou de Camões, com o estrangeiro, com poetas estrangeiros, não criou de maneira nenhuma, como seria de prever, uma desnacionalização.» (Fernando Guimarães *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 136)

carácter *relacional*. O “escritor português” de hoje será portanto aquele que, reconhecendo e acompanhando a cultura de fronteira em que se insere, dará conta na sua obra, a meu ver mais do que nunca, da «vocação planetária» (Eduardo Lourenço *in* SILVA^a e JORGE, 1993: 39) que na verdade sempre marcou, de modo mais ou menos evidente, não só a cultura como também a literatura portuguesas.⁸⁶

Para Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet, por exemplo, esta vocação planetária da literatura portuguesa “hipercontemporânea” (é deste modo que designam os textos literários produzidos a partir de 2000) traduzir-se-á, entre outros, numa exploração de temas “globais” como a violência político-religiosa ou a degradação do meio-ambiente (2018: 11-12) e numa «fragmentação do discurso, (...) pluralidade das vozes [e] hibridéz genérica»⁸⁷ (13) tendendo para a proliferação de formas textuais breves, como resultado da condição caótica e acelerada de uma sociedade que vive «nas malhas da Rede» da tecnologia e da globalização (12) – aspectos estes que fomos tendo em conta na nossa análise, em especial nos subcapítulos **II.3.3. Ética e cosmopolitismo, II.3.1. Velocidade e técnica e II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo.**

⁸⁶ A propósito de *Princípio de Karenina*, último romance do autor publicado no final de 2018, afirma Afonso Cruz em entrevista ao *Observador*: «Este livro parece ter alguma vontade de intervir sobre o presente. Explora muito o conceito da barbárie, a ideia de se erguer muros à volta (neste caso das personagens), a dificuldade em compreender o outro e chegar a ele, que são temas em voga, até pela discussão que existe actualmente sobre as fronteiras. Claro. É uma coisa de que falo muito e em que insisto muito, não só neste livro mas em quase todos: a identidade ser relacional, implicar as circunstâncias. Como disse o [ensaísta e filósofo espanhol] Ortega [y Gasset], ‘somos nós e as circunstâncias’ e às vezes as pessoas esquecem-se um pouco disso e tendem a acreditar que a identidade é uma coisa a ser mantida, algo que solidifica. Daí a ideia de muros e etc., porque as pessoas sentem que não querem ser infectadas por pensamentos estrangeiros, por ideias de fora, exógenas, quando na realidade toda a identidade é formada precisamente por coisas que fomos absorvendo dos outros. (...) Erguer muros não é uma forma de segurança, é uma prisão.» (cf. <https://observador.pt/especiais/afonso-cruz-medir-a-felicidade-e-como-usar-a-lei-da-gravidade-para-medir-a-temperatura/>, último acesso: 28/07/2019) Sobre a perspectiva fenomenológica de Ortega y Gasset e o modo como o texto cruziano efectivamente a incorpora, cf. **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo.**

⁸⁷ Supondo que por «hibridéz genérica» devamos entender hibridéz genológica, esta torna-se particularmente evidente no caso da *Enciclopédia* cruziana que, como veremos adiante (cf. **II.2.2. Questões de forma e estrutura**), de forma alguma fica prisioneira da classificação que lhe é atribuída pelo próprio autor. Em termos genológicos mas também formais, toda a série enciclopédica joga precisamente com os limites da definição do género literário a que supostamente deveria pertencer.

Também João Barrento identifica a «violência espectacular» como um dos eixos temáticos centrais na literatura portuguesa contemporânea, sendo que, para o mesmo ensaísta, a tecnologia vem sendo responsável por um certo “apagamento da palavra”, não no sentido da sua fragmentação e brevidade, mas porque, «contaminada pela acumulação de actualidade [e] de informação, [a literatura vai] abdicando do espaço da História, da memória».⁸⁸ É contudo Miguel Real quem vai mais longe nesse sentido, afirmando⁸⁹ que os «novíssimos autores não comemoram uma tradição, não integram uma escola literária nem se apresentam como membros de uma geração – cada um vive de e para os seus textos individuais, absolutamente singulares, desprezando, porventura inconscientemente, o passado da história da literatura portuguesa, reinventando e recriando uma genealogia (isto é, um conjunto de autores) exclusivamente pessoal».⁹⁰ Ora, sendo por certo improvável fazer corresponder a globalidade dos autores portugueses contemporâneos a uma determinada e evidente escola literária (e alguma vez foi exactamente assim?), seja ela mais inovadora ou mais tradicionalmente ancorada, tal não poderá, entretanto, fazer prova de uma total desconexão com a história literária (e não só) nacional (ou quaisquer outras), e menos ainda de uma ausência absoluta de genealogia artística por parte desses mesmos autores.

Tratar-se-á, sim, de uma genealogia que, não descurando os seus precursores nacionais (como veremos na Parte II desta tese em relação às obras de Afonso Cruz e Gonçalo M. Tavares, dois dos nomes mais proeminentes no panorama literário actual e portanto dele parcial mas justamente representativos), tampouco a estes fica cingida,

⁸⁸ Cf. <https://observador.pt/2016/12/03/joao-barrento-a-literatura-foi-contaminada-pela-acumulacao-de-actualidade/> (último acesso: 02/07/2019).

⁸⁹ Em *O Romance Português Contemporâneo: 1950-2010*, publicado em 2012 pela Caminho e em cujos posicionamentos esta tese não se revê.

⁹⁰ Em rigor, terá sido ainda no século XVIII que «nasce[ram] o autor como criador “independente” e a instância do mercado literário; a obra libert[ou]-se das normas e fund[ou]-se na experiência subjectiva, a estética (proposta em 1750 por Baumgarten) substitu[iu]-se às poéticas, a originalidade à convenção.» (BARRENTO, 2001: 19)

afirmando-se de facto como planetária ao convocar e conjugar vozes literárias vindas de múltiplos horizontes geográficos e temporais. Com efeito, os «novíssimos autores não comemoram *uma* tradição» (destaque meu) porque, na verdade, comemoram *várias*:⁹¹ os seus textos não decorrem apenas de uma cultura localmente herdada ou de uma história literária, estética, política e cultural nacionalmente circunscrita, sendo antes o produto de um inter-relacionamento cultural contínuo e de um contacto crescente com múltiplas tradições literárias. Lembro a este respeito as agudas observações de Guillén:

Puede resultar que un motivo, un procedimiento verbal, una institución que tenemos y conocemos nosotros, dentro de nuestro limitado mundo cultural y literario, no sea un provincialismo fugaz, un uso local, un capricho contingente, sino propiedad y condición de una realidad mucho más vasta, acaso de casi todas las literaturas. (No hace falta que sean *todas* para romper el cerco de una civilización singular.) (...)

Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que le rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente.

(2005: 41, 34)

Com efeito, creio ser esta abertura a um diálogo intertextual de escopo progressivamente mais alargado, não apenas um outro reflexo da sua “vocaçãõ planetária”, como aliás um dos traços mais marcantes da literatura portuguesa contemporânea. De facto, são numerosos os textos que, desde sempre, e ainda hoje, resultam de um «transporte, para a língua própria, de materiais alheios, em diversos níveis de integração»⁹² (BARRENTO, 2002: 75): citações, paródias e reescritas, entre

⁹¹ «(...) também nós, portugueses cada vez mais europeus e universais (a classe média urbana e mais alguns, está bem de ver), nos definimos e vemos por referência a Borges, Kafka ou Calvino, a Freud ou a Marx, aos modelos de cinema americano e da telenovela brasileira – e não necessariamente, nem talvez mais, a Camões ou Saramago» (BARRENTO, 2001: 104).

⁹² «**Recorda-se do momento em que o livro começou a ganhar forma? Faz referência, no final, a uma viagem à Cochinchina, em particular ao Vietname e ao Cambodja, que o terá inspirado. Mas de onde veio a ideia de construir um romance como uma carta que um pai envia a uma filha que não o conhece?** Essa ideia nasceu da outra referência que faço no final, ao espectáculo *Pasta e Basta* [concebido por Afonso Cruz, Giacomo Scalisi e Miguel Fragata]. Era um espectáculo que propunha – e propõe, ainda vai acontecendo – que as pessoas fossem cozinhar, misturando ingredientes de várias partes do mundo. Um pouco como fazemos, como também refiro no livro: *a maior parte dos ingredientes que*

outros, formam uma parte significativa da «paisagem, certamente específica, mas nunca totalmente autóctone» (id., 2001: 92) da literatura portuguesa actual. Uma “paisagem” que é composta ainda, não raras vezes, por lugares, ideias, problemas, personagens, formas⁹³ e até mesmo idiomas⁹⁴ igualmente alóctones, que, reflectindo um horizonte referencial cada vez mais cosmopolita,⁹⁵ actuam sobre a produção (e também sobre a imaginação) literária nacional, ampliando-a porque nela(s) se integram.

Por exemplo, os *lugares* representados ou criados na literatura portuguesa contemporânea não correspondem, na sua maioria, àqueles geograficamente identificados com o seu espaço nacional. Nos textos contemporâneos, é progressivamente menos expressiva a representação da realidade local, até porque *região* e *nação* deixaram de ser inequivocamente percebidas «as the geographical corollaries of each other» (Paul Giles in DAMROSCH, 2014: 422). Paul Giles propõe, nesse sentido e em termos que me parecem transponíveis para um entendimento da literatura portuguesa actual, o conceito de *desterritorialização*⁹⁶ para se referir ao modo como, a partir de 1980, a literatura norte-americana entrou numa fase *transnacional* de acordo com a qual «[literary representations of] locality [are no longer understood] as a guarantee of its own authenticity and its patriotic allegiance» (id., *ibid.*: 422). Para

temos à disposição vieram de lugares longínquos, nós na verdade estamos a misturar distâncias constantemente e quotidianamente mesmo não saindo de casa. Esse espectáculo já tinha essa ideia por mote. A partir daí, imaginei uma história de um pai a falar com a filha que se adequava perfeitamente à viagem que fiz depois à Cochinchina.» (destaque meu) Cf. nota 86, onde consta a ligação para a entrevista de Afonso Cruz de onde se retira este excerto.

⁹³ «Dado o carácter babélico, assíncrone e superficial das incorporações e das apropriações forâneas, a forma fronteiriça tende a identificar-se, nessas incorporações e apropriações, *com as formas mais do que com os conteúdos* dos produtos culturais incorporados.» (SANTOS, 1999 [1994]: 135, destaque meu)

⁹⁴ Para Emily Apter, «one function of foreign languages is to certify the novel’s *non-provincialism*» (in DAMROSCH, 2014: 354, destaque meu).

⁹⁵ Em *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago define, justamente, o cidadão português contemporâneo como um «wired citizen» (2004: 22).

⁹⁶ «In attempting to give some form of historical specificity to transnationalism, I’m drawing on the idea of deterritorialization first broached in 1972 by the French theorists Gilles Deleuze and Félix Guattari, in their psychoanalytical work *Anti-Oedipus*, to describe the flows of desire that traverse the boundaries of distinct, separate territories» (Paul Giles in DAMROSCH, 2014: 423).

Giles, não só a literatura como também, e necessariamente, a cultura norte-americana deixaram, nas últimas quatro décadas, de associar a sua identidade e os seus modos de pertença (e representação) nacional ao espaço que geograficamente as delimita, focando-se antes, e à semelhança de algo já afirmado neste capítulo a propósito da identidade cultural portuguesa, na *posição* por ambas ocupada no âmbito de um sistema *relacional* de escopo mundial (423).⁹⁷

Por último, um outro aspecto que tanto Ana Paula Arnaut e Ana Maria Binet como João Barrento sinalizam nos textos literários contemporâneos prende-se ainda com o que seria uma certa ausência de valores, de interesse ou de engajamento com a realidade circundante nas suas páginas representados: para as autoras, a literatura portuguesa contemporânea é marcada por «um intimismo que parece ser um voltar as costas a um mundo que é só dispersão e ausência de sentido» (2018: 12); e para Barrento, «o único lugar onde ainda existem valores é na Bolsa».⁹⁸ Destaco esta questão pelo facto de, e ao contrário das restantes até agora mencionadas, esta *não* corresponder, no meu entendimento, àquilo com que efectivamente deparamos nos textos literários seleccionados para análise nesta tese e que julgo fortemente representativos da literatura actualmente produzida em Portugal. Bem pelo contrário, tanto na *Enciclopédia* de Afonso Cruz quanto n' *O Bairro* de Gonçalo M. Tavares estão bem presentes, e de várias formas, as marcas de um discurso engajado dos pontos de vista ético e político, como veremos adiante.

⁹⁷ «To speak of American literary culture under the rubric of deterritorialization is thus not simply to encumber it with the monolithic categories of globalization or imperialism but, rather, to think of it as a socially constructed, historically variable, and experientially edgy phenomenon, whose valence lies in the tantalizing dialectic between an illusion of presence and the continual prospect of displacement.» (Paul Giles *in* DAMROSCH, 2014: 434)

⁹⁸ Veja-se ainda, a este respeito, a Introdução da Dissertação de Mestrado apresentada por Lucinda Maria Gonçalves Pinto Rodrigues à Universidade de Aveiro, onde a autora desenvolve, entre outras, uma breve argumentação em torno da «epistemologia da novelística portuguesa destes últimos anos e [d]o triunfo desta *geração entre*, descomprometida face a ideários nacionais e empenhada na sua própria criação artística» (RODRIGUES^a, 2017: 2).

Escolho portanto destacar esta questão como forma de evidenciar o carácter potencialmente paradoxal e necessariamente incompleto que subjaz, de um modo que me parece inevitável, a qualquer gesto de natureza descritiva ou classificadora que se debruce sobre este ou qualquer outro período histórico e literário. Sublinhar determinadas qualidades, neste caso da literatura portuguesa contemporânea, não significa assumir que estas possam abranger e muito menos esgotar a sua complexidade e evolução enquanto fenómeno literário. Afirmar que nos textos de certos autores se verificam essas qualidades não equivale, sequer, a sugerir a possibilidade de uma homogeneização intraperiodológica. Uma vez que qualquer período ou sistema literário comportará sempre a coexistência de formas diversas de continuidade e de ruptura, de semelhanças e de diferenças, de tradição e de inovação, qualquer tentativa de classificá-lo terá sempre de se ater à sinalização de traços fortes ou *tendências*, como aqui optei por designá-las. Por minha parte, creio que a *vocação planetária* da literatura portuguesa contemporânea possa corresponder, de facto e nos seus vários desdobramentos (que passarão por questões temáticas, formais, estruturais e intertextuais, entre outras), a uma das suas tendências mais notórias e interessantes, e portanto procurarei demonstrá-lo nos capítulos que se seguem e sobretudo na **Conclusão** a que, com eles, chegarei.

2.

AFONSO CRUZ

ENCICLOPÉDIA DA ESTÓRIA UNIVERSAL

Este é um livro de factos – e de ficções, burlas, citações – esquecidos ou ignorados pela História e encruzilhados uns nos outros em forma de labirinto.
(CRUZ, 2009: contracapa)

L’histoire est entièrement vraie, puisque je l’ai imaginée d’un bout à l’autre.
(Boris Vian, *L’Écume des jours*)

Afonso Cruz (n. 1971) surge no panorama literário português como um dos autores mais interessantes e prolíficos do novo século.⁹⁹ Premiado e amplamente traduzido,¹⁰⁰ assina desde 2008 um corpo de trabalho multifacetado e singular, do qual destacarei, nesta tese, a série *Enciclopédia da Estória Universal* que conta, até à data, com sete volumes publicados (2009-2018). Trata-se de um conjunto, ainda em desenvolvimento, de textos breves e micronarrativas supostamente recolhidos e organizados como verbetes enciclopédicos, com entradas dispostas alfabeticamente mas nem por isso de leitura menos labiríntica – talvez mesmo pelo contrário (*cf.* **II.2.2. Questões de forma e estrutura**). Vivendo de uma forte dinâmica intra e intertextual, os verbetes são identificados como anónimos ou como tendo sido assinados, ora por autores ficcionais, ora por outros de reconhecida existência empírica, assim colocando

⁹⁹ Escritor, ilustrador, músico, cineasta e cronista. Estudante de Belas-Artes, viajante compulsivo e criador fecundo: ao longo de uma década já publicou cerca de 30 obras literárias em nome próprio, várias colaborações com outros escritores, dezenas de trabalhos de ilustração e de crónicas no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, entre outros. *Cf.* <http://bookoffice.booktailors.com/autores/afonso-cruz/> (último acesso: 10/08/2017).

¹⁰⁰ Traduzido e publicado em cerca de 20 países, da América do Sul à Turquia, já foi galardoado com o Grande Prémio de Conto Camilo Castelo Branco (2010), o Prémio da União Europeia (2012) e o Selo Cátedra 10 da UNESCO (2016), entre outros.

óbvios problemas do ponto de vista da *autoria* que sinalizarei em **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**.

Comentários, citações, aforismos, contos ou poemas de pendor filosófico, histórico, antropológico, mítico, lúdico ou até mesmo ecológico, constituem alguns dos géneros textuais que enformam este *projecto de obra*, aparentemente pensado e materializado de uma forma coesa – atendendo à periodicidade com que é editado e às opções peritextuais e gráficas que o caracterizam – que permite antever uma dimensão arquitectónica de conjunto (sendo fácil tomar cada título por um “volume” da mesma “enciclopédia”, no sentido tradicional dos termos) e considerar aquilo que Booth (1961) designa como *autor-carreira*, referindo-se a uma série de procedimentos através dos quais o autor evidencia a sua presença textual e o texto, por sua vez, revela consciência de outros com os quais se relaciona sob a mesma mão autoral, tomando-se assim como lugar de cruzamento de múltiplas referências internas. Será importante considerar os vários “tomos” desta enciclopédia ficcional como partes de um todo estruturado, já que de uns para os outros ecoam temas, personagens e espaços ficcionais, e que entre todos é possível delinear percursos de leitura, ainda que por vezes zigzagueantes, como procurarei evidenciar adiante.

2.1. | PROBLEMAS DE DESIGNAÇÃO

Sempre que se abre um livro, o mundo deixa de ser verdade para passar a ser uma hipótese.

(*Malgorzata Zajac*, Fragmentos do espanto)

(CRUZ, 2018: 53)

696. Qu'on ne me dise pas que je n'ai rien dit de nouveau, la disposition des matières est nouvelle.

(Blaise Pascal, *Pensées*)

Penso que será produtivo começar por atentar em cada um dos termos que compõem o título desta *coleção* (a designação é utilizada, com justeza, na contracapa de cada volume), *Enciclopédia da Estória Universal*, dada a sua complexidade e o potencial de estranheza e problematização que carregam. No que respeita a “Enciclopédia”, gostaria de introduzir, desde já, a definição oferecida por Umberto Eco:

Aprendi que, em muitas coisas, me habituei a fiar-me no saber de outras pessoas. Reduzo as minhas dúvidas a algum sector especializado do saber e, quanto ao resto, *confio na Enciclopédia*. Por «Enciclopédia» entendo a totalidade do conhecimento, do qual só conheço uma parte, mas ao qual poderei aceder, pois é como *uma imensa biblioteca constituída por todos os livros e enciclopédias do mundo, por todos os jornais e documentos manuscritos de todos os séculos*, incluindo os hieróglifos do Egipto Antigo e as inscrições em caracteres cuneiformes.
(ECO, 1995: 96, destaques meus)

Há, portanto, um pacto de confiança implícita que se estabelece (na produção) e que se pressupõe (na recepção) ao designar uma obra como sendo enciclopédica, um protocolo de leitura sugerido ao leitor que é levado a crer na verdade, transparência e neutralidade do texto com que depara. Ao mesmo tempo, aponta-se para uma dimensão de variedade e completude («todos os livros (...) de todos os séculos») que também esta *Enciclopédia* parece efectivamente assumir, em entradas como aquela intitulada

«CRÂNIO», que aparenta resumir tanto a premissa quanto o propósito de toda a colecção:

758. E para guardar *a Sabedoria dos séculos*, construiremos uma biblioteca redonda, com um labirinto lá dentro.
(Fragmento anónimo, século I depois da Hégira)¹⁰¹
(CRUZ, 2009: 27, destaque meu)

Todavia, o pacto que esta *Enciclopédia* propõe ao leitor assenta numa base, não de confiança absoluta, mas sim de consentimento e de uma cumplicidade que se constrói, voluntária e paulatinamente, no decorrer de uma leitura durante a qual o leitor é chamado a participar num exercício hermenêutico alternado entre a suspeita e a crença, a experiência do absurdo e a do verosímil, a percepção do inventado e a do factual. A inserção de «um labirinto lá dentro» anuncia, desde logo e de forma deliberada, a contaminação do *objecto enquanto fonte de saber* e a assunção de um projecto literário persistentemente antitético – se, no final da primeira *Enciclopédia*, surge um «Comentário à Enciclopédia de [sic] Estória Universal» onde Théophile¹⁰² Morel, suposto responsável pela colecção,¹⁰³ afirma que «nada neste livro pode ser considerado um facto objectivo e tudo, ou *quase* tudo, podemos assegurar, é pura invenção» (CRUZ, 2009: 127, destaque meu),¹⁰⁴ há, por outro lado, inúmeras

¹⁰¹ Este fragmento reaparecerá, *ipsis verbis*, no final do romance *Para Onde Vão Os Guarda-Chuvas* (CRUZ, 2013^a: 669).

¹⁰² Nos vários volumes da série, surgem, variavelmente, as grafias “Théophile” ou “Téophile”. Para efeitos de uniformização ao longo deste capítulo, optarei pela primeira uma vez que esta corresponde à grafia mais comumente associada ao nome, excepto nos casos de transcrição textual onde conste “Téophile” e que, naturalmente, não alterarei.

¹⁰³ Da contracapa de todos os volumes, a partir do segundo, consta a seguinte nota editorial: «A Alfaguara publicará anualmente um dos vários volumes da *Enciclopédia da Estória Universal*, colecção que Théophile Morel organizou ao longo de quarenta anos.»

¹⁰⁴ Cruz aproxima-se, nestes momentos em que dá ao leitor sinais ficcionais explícitos, de autores como Luciano de Samósata (séc. II), cuja obra, de resto, costuma referenciar nas oficinas de escrita criativa que conduz: no segundo parágrafo da sua *História Verdadeira*, o autor sírio afirma «ter inventado mentiras variadas que têm todo o ar de verosimilhança e de verdade» (Samósata *apud* ECO, 1995: 28).

referências, em todos os volumes, a situações e “citações”, “corroboradas” por personagens alegadamente empíricas e “testemunhadas” por “vários”, ou “sabidas” como “factos históricos” (cf. e.g. CRUZ, 2009: 19, 40, 58 ou CRUZ, 2013: 13, 72). Trata-se de um movimento constante e pendular entre a auto-legitimação e a auto-sabotagem, durante o qual Morel chega, inclusive, a servir-se de um conhecido e utilíssimo *topos* de herança romântica, o motivo do *manuscrito encontrado*:

A primeira vez que me deparei com uma edição da Enciclopédia foi há mais de quarenta anos. Lembro-me como se fosse hoje. Caminhava pelas ruas de Jerusalém, (...) [e] encontrei (...) um homem vestido com um cafetã negro, quase calvo, de barbas grisalhas. Pediu-me ajuda, pois era cego. Levei-o até ao outro lado da rua, e ele, quando nos despedimos, deixou cair um livro que carregava debaixo do braço. Apanhei-o antes de cair no chão, com uma destreza que não julgava possível, e devolvi-o, mas o homem recusou: «Se Alá o fez cair nas tuas mãos é porque te pertence.» Olhei para a capa e vi o título impresso em três línguas: árabe, hebraico e latim. Li aquelas letras emocionado, pois o momento parecia-me relativamente mágico, como se existissem livros que nos são dirigidos. (...) Fiquei desde esse dia com a certeza de que tinha encontrado o livro da minha vida.
(CRUZ, 2012: 9)

Com esta nota preambular, de carácter «relativamente mágico», é reforçada a intenção auto-legitimadora e, em simultâneo, três outros efeitos importantes são desde logo produzidos: em primeiro lugar, acedemos à estratégia textual através da qual *a propriedade autoral se dissolve*, ao ser transferida de Afonso Cruz (autor empírico) para Théophile Morel, aparente autor-narrador ficcional que, por sua vez, a imputa ao anonimato, à vagueza e à multiplicidade de outros autores responsáveis pelos textos que ele, pelos vistos, apenas recolhe e organiza, criando assim uma tripla moldura narrativa na qual nenhuma parte poderá ser reconhecida como “responsável” única pelos acidentes das estórias contadas; depois, a impessoalidade conseguida através desse processo parece garantir, por sua vez, um factor de imparcialidade à obra que assim se

revestiria de uma certa *credibilidade*, sustentada ainda pela descrição pormenorizada e casual do momento em que é “encontrada”; finalmente, ao transformar-se, desta forma, em *documento*, a obra parece elevar o autor-narrador ficcional ao *estatuto de historiador* e colocá-lo, assim, acima de quaisquer suspeitas.¹⁰⁵

Estamos perante um jogo literário complexo que reproduz os de «outros burlões, embusteiros e mistificadores, como Borges» (CRUZ, 2009: 127), ou, como avançarei adiante, Milorad Pavić, que nos convidam a entrar no terreno movediço da literatura enquanto “burla” e enredamento consciente nos emaranhados da ficção. Como Borges ou Pavić, Cruz procurará erigir um dédalo de temas diversificados, geografias reconfiguradas e pensadores marginais, anónimos, esquecidos¹⁰⁶ ou simplesmente fabricados:

Creio que as referências bibliográficas são falsas, bem como as citações. Diz-se que existe uma entrada que é totalmente verdadeira. Também isto *pode ser* mentira. O que sabemos é que *não existe nenhuma realidade factual*, que as coisas são muito mais aquilo que sentimos do que aquilo que realmente aconteceu. O conteúdo da mentira ou da história, o seu carvão, é um *arquétipo*, e contém tanta verdade como qualquer símbolo pode conter.
(CRUZ, 2009: 127-128, destaques meus)

É pela manutenção da dúvida que se alimenta esta *escrita de fronteira* entre a realidade e a ficção, e para essa mesma ambiguidade aponta o segundo termo que dá título à colecção, “Estória”. Em si mesmo, parece não levantar problemas: uma estória, etimologicamente decalcada do inglês “story”, corresponderá a uma narrativa de cunho popular e tradicional, mais destinada a entreter do que a instruir o leitor, posicionando-se pacificamente, portanto, no campo da *ficção*. Contudo, neste caso esperaríamos encontrar, não a palavra “estória”, mas sim a sua parónima “história”: uma

¹⁰⁵ A propósito do motivo do “manuscrito encontrado”, veja-se a definição proposta por Maria Fernanda Abreu in BUESCU, 1997: 301-303.

¹⁰⁶ À semelhança de Isaac Dresner, personagem que atravessa toda a obra cruziana e que, no 6.º volume da *Enciclopédia*, tenta «encontrar autores esquecidos, apagados, subtilizados» (2015^a: 187).

“enciclopédia” deveria, à partida, agrupar uma série de informações sobre diversos campos do saber humano e instituir-se como objecto genérico de referência, reportando a factos e ocorrências circunscritos no espaço, no tempo e nos domínios possíveis do conhecimento imanente, e situando-se, portanto, no campo da *realidade*. Por outras palavras, deveria estar mais próxima da “história” do que da “estória”, e é precisamente essa inversão que recoloca a obra na linha de fronteira *entre uma coisa e outra*.

Ao conceber uma “Enciclopédia da Estória”, situando um dos elementos lexicais na esfera do factual e o outro na do fictício, Cruz acaba, no fundo, por mesclar história e estória, comprometendo ambas e convidando o leitor a efabular *coisas que não foram mas poderiam ter sido*,¹⁰⁷ ou que *foram mas não se escreveram*.¹⁰⁸ Afasta-se de modo significativo, portanto, de qualquer concepção enciclopédica tradicional, mesmo daquelas tidas já, de certa forma, como obras literárias, como é o caso da de Diderot¹⁰⁹ e d’Alembert¹¹⁰ (ainda que desta se aproxime no seu pendor edificante). Com esta

¹⁰⁷ «Vou partir de uma definição mínima, consensual ou corrente, do testemunho como relato verídico de factos ou experiências feito por alguém que a eles esteve presente. Como sugeri há pouco, é insignificante a diferença entre um texto que se apresenta como relato de uma situação possível e um outro que se apresenta como relato verídico; ela traduz-se quase sempre numa estratégia retórica que, visando os mesmos efeitos naturalistas, ora diz “isto é literatura porque é literatura” (leia-se: porque conta o que não ocorreu mas podia ter ocorrido); ora diz “isto é literatura porque não é literatura” (leia-se: porque só assim se diz a verdadeira verdade do que ocorreu).» (LOPES, 2017: 83)

¹⁰⁸ Diz-nos Gusmão, em “Da Literatura enquanto Construção Histórica” que, em última instância, a história é «o campo do confronto entre diferentes possíveis, ou diferentes “possibilidades reais”. Aquilo que aconteceu é ao mesmo tempo inapagável (mesmo se pode ser esquecido, ou contado e recontado de outras maneiras) e, entretanto, podia eventualmente não ter acontecido, ou não ter acontecido precisamente *assim*. Trata-se de pensar que o acontecimento se processa num determinado quadro de possibilidades; e que, enquanto efectivação ou actualização de uma determinada possibilidade, não está inteiramente contido nas suas determinações.» (in BUESCU, DUARTE e GUSMÃO, 2001: 191).

¹⁰⁹ «IGNORÂNCIA, A VERDADEIRA / Uma enciclopédia deve conter toda a ignorância que há para saber. (Diderot)» (CRUZ, 2015^a: 63)

¹¹⁰ A *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772), compilada em 28 volumes, apresenta-se não apenas como objecto informativo, mas também como veículo prescritivo dos ideais iluministas, à semelhança de um tratado. Mais: propõe uma reorganização estrutural das categorias do conhecimento de acordo com uma perspectiva antropológica e posiciona-se, controversamente, contra a autoridade religiosa e em linha com os ideais políticos e sociais que conduziram à Revolução Francesa.

Enciclopédia da Estória Universal, Cruz não pretende recuperar o gesto *catalogador* inaugurado por Aristóteles, nem sequer prolongar o ensejo *classificador* que Bacon instituiu, em 1620, com a sua *Instauratio Magna*, e que esteve na origem dos principais projectos enciclopédicos que proliferaram durante todo o século XVIII:¹¹¹ a colecção de Cruz, apesar de formalmente ancorada no modelo enciclopédico, coloca-se na esteira de construções assumidamente efabulatórias como a de Milorad Pavić, no caso do seu *Dicionário Khazar* (1984).¹¹² Significa isto que, apesar do seu registo pretensamente histórico e, por vezes, até quase etnográfico (sobretudo nos verbetes que se debruçam sobre as tribos Abokowo, Ubitatã e Vyiokhim), estes volumes da *Enciclopédia* não escondem o seu carácter efabulatório, nem o facto de ser essa mesma efabulação o mediador que privilegiam no acesso ao conhecimento que *existe*, ou na produção daquele que *fabricam*. Afinal de contas, e recuperando a premissa de um dos autores supramencionados, «(Na *Poética* de) Aristóteles: A poesia é mais verídica do que a História.» (CRUZ, 2012: 17)¹¹³

Não caberá, no âmbito desta tese, discorrer sobre os conceitos de “verdade” ou “mentira”, nem sequer reflectir de modo aprofundado sobre os níveis de porosidade e de relatividade que os definem. Ainda que Cruz se lance nesse sentido, um pouco por toda a sua obra e com particular ênfase nesta *Enciclopédia*, abstenho-me dessa empresa por entender que ela constitui um núcleo de problemas que extravasa os principais

Cf. David Adams, “Cosmopolitan Book Publishing: The Case of the *Encyclopédie*” in ADAMS e TIHANOV, 2011: 73-92 e <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p5/enciclopedie.htm> (último acesso: 21/08/2017).

¹¹¹ Desde o jesuíta *Dictionnaire de Trévoux* (1704-1771) até à *Cyclopaedia: or, An Universal Dictionary of Arts and Sciences* (1728) de Ephraim Chambers ou à *Encyclopédie ou dictionnaire universel raisonné des connaissances humaines* (1770-1780) de Fortuné-Barthélemy de Félice, que foram surgindo ora em jeito de ampliação, ora em jeito de refutação de umas para as outras. Para uma visão geral sobre a história das enciclopédias, cf. COLLISON, 1966 ou YEO, 2001.

¹¹² Debruçar-me-ei sobre os modos como a obra de Cruz comunica, entre outras, com a do autor sérvio no subcapítulo **II.2.4. Diálogos transnacionais**.

¹¹³ Uma ideia que se repete, quase *ipsis litteris* (em vez de “verídica” lemos “verdadeira”), em *Jalan jalan* (CRUZ, 2017: 67).

objectivos do presente trabalho. Não obstante, creio importante atentar na ideia de “arquetipo” enquanto alicerce criativo, a partir do qual se farão história e estória e, neste caso, a matéria ficcional que vive da mistura de ambas. Retomo um excerto previamente considerado:

O que sabemos é que *não existe nenhuma realidade factual*, que as coisas são muito mais aquilo que sentimos do que aquilo que realmente aconteceu. O conteúdo da mentira ou da história, o seu carão, é *um arquetipo*, e contém tanta verdade como qualquer símbolo pode conter.
(CRUZ, 2009: 127-128, destaques meus)

Seguindo esta linha de raciocínio, penso que será mais acertado pensar em termos de *operatividade* do que de verdade ou probabilidade factual (no limite, porque nem a história é só factual, nem a estória é só ficcional):¹¹⁴ qualquer proposta narrativa será admissível desde que assente numa base estrutural arquetípica e que, por isso, *funcione* enquanto exemplo – daquilo que *pode ser* e daquilo que o autor *quer que seja*. A natureza modelar do arquetipo confere-lhe uma amplitude significativa e metafórica que potencia e simultaneamente legitima a sua reutilização quase ilimitada, ficando a cargo do leitor entendê-lo e assimilá-lo consoante as suas experiências e o seu horizonte de expectativas. O arquetipo dará conta de uma generalidade de ideias, figuras, sentimentos, rituais sociais e práticas comunitárias que gerarão sempre algum tipo de resposta intelectual e emotiva no leitor, que os partilha inconscientemente uma vez que eles integram uma estrutura mental colectiva: a morte, a viagem, o herói rebelde, a serpente, a mulher fatal, a procura do pai ou o paraíso perdido, entre muitos outros, serão sempre globalmente inteligíveis (mesmo que de modo heterogéneo), pois vão ao encontro de alguns dos principais desejos e preocupações do ser humano,

¹¹⁴ «Psicólogos como Jerome Bruner argumentam que também o nosso modo normal de dar conta das experiências do quotidiano assume a forma de histórias, o mesmo acontecendo com a História vista como *historia rerum gestarum*, ou narração de acontecimentos reais do passado. Arthur Danto afirmou que “a história conta histórias” e Hayden White falava da “história como artefacto literário”.» (ECO, 1995: 137)

independentemente do contexto temporal, geográfico ou cultural em que se encontre.¹¹⁵ *Grosso modo*, o arquétipo funcionará sempre enquanto *via de entendimento* comum a toda a espécie. Gostaria, contudo, de evitar a utilização do termo “universal”, pelas mesmas razões que me levaram a descartá-lo conceptualmente em capítulos anteriores (*cf. I.1. Enquadramento conceptual*); porém, neste caso, as circunstâncias (diferentes) justificam-no: de facto, a ideia de universalidade encontra, na construção arquetípica, justa aplicabilidade e, além disso, leva-nos precisamente ao último termo que dá título a esta série “enciclopédica”.

Na verdade, que “Estória Universal” é esta que aqui nos é apresentada? Não será, por certo, uma que dê conta das experiências *vividas por todos* (como poderia?), mas antes de algumas daquelas que possam ser *compreensíveis ou concebíveis por todos*, na linha do acima exposto acerca dos arquétipos. Os textos oferecem, amiúde, representações da realidade mais imediata e acessível (como as da velhice, da ganância, do ócio ou da sorte), para nelas introduzir, de seguida, um elemento de estranheza (cidades dentro de prédios, gigantes que comem leões, monges que vivem nas prateleiras de uma gigantesca biblioteca) que obriga o leitor a ampliar a sua leitura *do plano do reconhecível para o do imaginável*.

(A) VIDA IMITA A ARTE

Um artista é alguém, que em vez de pintar uma paisagem tal como ela é, faz com que as pessoas vejam a paisagem tal como ele a vê.

(Tsilia Kacev)

(CRUZ, 2013: 94)

¹¹⁵ Para uma descrição detalhada do conceito de “arquétipo”, *cf. e.g.* ABRAMS e HARPHAM, 2012 [1957]: 18-19.

A Estória não tentará *reproduzir* fielmente a história,¹¹⁶ nem também exactamente negá-la por completo, mas antes *reconfigurá-la*, em primeiro lugar, de acordo com a imaginação do seu autor e, num segundo momento, com a do leitor. Realidade e ficção manterão, ao longo desta *Enciclopédia*, uma relação horizontal (i.e., não-hierárquica, em que uma não se sobrepõe à outra), interpenetrando-se de modo constante e exigindo, portanto, que o leitor esteja disposto a formas de errância textual, a movimentar-se de forma voluntária através de fluxos de contaminação e a reconhecer, acima de tudo, as potencialidades do “real” enquanto espaço permeável, pluriforme e actualizável.¹¹⁷ O “leitor ideal” – e todos os textos carregam consigo uma expectativa ou uma “imagem” do seu leitor ideal – deverá ser capaz de tomar parte activa na reconfiguração da *realidade em potência* que a estória sugere, através das suas opções interpretativas, e de, no decurso dessa *cooperação* hermenêutica, abrir novas possibilidades de leitura. Mais: deverá participar criticamente na criação do *universo possível* que o texto deixa em aberto, *a partir* da sua estranheza e *apesar* dela. Isto implica reconhecer a fecundidade do processo de *incompreensão*, complementar de (e não oposto a) o de compreensão crítica, como entre outros reconhece Lotman:

Not only understanding but also *misunderstanding* is a necessary and useful condition in communication. A text that is absolutely comprehensible is at the same time a text that is absolutely useless. An absolutely understandable and understanding partner would be convenient but unnecessary, since he or she would be a mechanical copy of my ‘I’ and our converse would provide us with no increase in information: just as there is no increase of money if one passes a purse from one pocket to another. (LOTMAN, 1990: 80-81, destaque meu)

¹¹⁶ Numa recensão ao primeiro volume da *Enciclopédia*, afirma Pedro Mexia: «Curiosamente, em algumas livrarias "Enciclopédia da Estória Universal" está na secção de História. Uma ironia que deve agradecer a Afonso Cruz.» Cf. <https://www.publico.pt/2009/10/09/culturaipilon/critica/um-tratado-de-ficcoes--1655630> (último acesso: 25/08/2017).

¹¹⁷ Veja-se, a este respeito, a noção de *literatura alienante* proposta por Carlos Reis, que a entende como «aquela que impele o leitor para um universo **outro**, divorciado da que é a efectiva identidade desse leitor.» (1999: 50)

Não esqueçamos ainda que é sobre o efeito de “misreading” que Harold Bloom constrói a sua ideia de poeta e de poesia. Não seguirei aqui os efeitos destas propostas, embora deva reconhecer o seu carácter produtivo para as questões que me preocupam. Na verdade, o leitor ideal «não se pergunta se as afirmações contidas no texto são verdadeiras, mas diverte-se a reconstruir um universo» (ECO, 1995: 125), contribuindo para essa cosmogonia tanto quanto o fez o autor desse mesmo texto. Observa as regras do jogo¹¹⁸ e aceita jogá-lo de igual para igual, *interagindo* de forma cúmplice e assentindo *suspender a sua descrença*,¹¹⁹ revisitar os seus pré-conceitos e sacrificar a lógica e o julgamento pela oportunidade de efabulação e concepção de uma nova “possibilidade real”.¹²⁰

Cruz não aponta o significado unívoco da sua obra, apesar das sugestões que oferece (sobretudo nos prefácios e posfácios apensos a alguns volumes), e é dessa forma que lhe confere múltiplas saídas hermenêuticas e granjeia, ao mesmo tempo, o tipo de leitor de que esta depende para se cumprir plenamente. Certo é que nenhuma obra pode produzir sentido, seja ele qual for, fora de um processo relacional em que leitor e autor, o *eu* e o *tu*, se activam mutuamente¹²¹ – e a mundividência renovada a que esta *Enciclopédia* aspira só pode, de facto, ser construída (pelo menos) a dois.

¹¹⁸ «Talvez a grande mudança trazida pelas novas regras de jogo impostas pela literatura pós-moderna (...) seja a passagem de uma literatura do hermetismo de perspectiva autoral (...) para a literatura do *leitor universal* colocado perante um mundo ficcional de jogos possíveis, planificado e construído para que esse leitor tenha *à vista* as peças e os princípios desse jogo e entre nele: como escreveu Calvino, “joga-se romance como se joga xadrez, com absoluto fairplay” em relação ao leitor.» (BARRENTO, 1996: 20-21)

¹¹⁹ Recupero a ideia de “suspension of disbelief”, cunhada por Coleridge na sua *Biographia Literaria; or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions* (1817) e que marca um momento crucial na história da teoria literária: o avanço da possibilidade de o leitor aceitar a narrativa fantasiosa ainda que nela reconheça inverosimilhança, em acto de pura “fê poética”.

¹²⁰ «Como leitores empíricos, sabemos perfeitamente que os lobos não falam, mas como leitores modelo temos de aceitar mover-nos num mundo onde os lobos falam.» (ECO, 1995: 113)

¹²¹ Cf. “The text as process of movement. author to audience, author to text” in LOTMAN, 1990: 63-81.

2.2. | QUESTÕES DE FORMA E ESTRUTURA

Há também quem diga que a verdadeira Enciclopédia é o ADN, um livro que está a tentar encontrar a sua forma primitiva, a do arquétipo.
(CRUZ, 2009: 39)

Enquanto projecto literário, a *Enciclopédia da Estória Universal* apresenta desafios interpretativos a vários níveis, sendo que o primeiro que se evidencia é o de compreensão da *forma* ela mesma (que também tem um *conteúdo* e por isso se transforma num problema interessante). Organizadas por ordem alfabética, encontramos entradas para diversos géneros textuais já referidos (comentários, citações, aforismos, contos ou poemas), assim como para outros que, não exaustivamente, sinalizarei e discutirei ao longo deste subcapítulo (paradoxos, provérbios, dísticos, parábolas, lendas, excertos de diários, diálogos, comentários, passagens de livros sagrados, haicais, etc.). Justamente, pela inusitada quantidade de géneros (e, portanto, formas) textuais que convoca e assume, a *Enciclopédia* poderia ser percebida como objecto caótico ou, até mesmo, *informe* (não por defeito, mas por excesso). No entanto, é importante notar que uma forma imprevista ou excessiva e uma ausência de forma não são a mesma coisa. A convivência de diferentes géneros textuais em qualquer dos volumes torna-se porém compreensível se considerarmos, por um lado, a diversidade das temáticas exploradas e, por outro, o carácter polifónico da obra, que elenca dezenas de autores ficcionais e, por isso, de vozes. A *forma*, por isso, será uma das possíveis (e prováveis) no que respeita a qualquer objecto literário que privilegie esta natureza poliédrica. O primeiro exercício crítico que se impõe, pois, deverá ser precisamente o de tentar

interrogar o recurso a géneros textuais tão variados e, ao mesmo tempo, pensar as diferentes funções que estes cumprem no âmbito do projecto enciclopédico.

► **Aforismos, paradoxos, provérbios, dísticos e parábolas**

Os textos intrinsecamente breves (por oposição àqueles que podem ou não sê-lo), que fazem «de la brièveté le principe même de son écriture» (MONTANDON, 1992: 144), são os mais comuns em qualquer volume da *Enciclopédia*¹²² e é por essa razão que faz sentido considerá-los antes de mais. Tanto o aforismo quanto o paradoxo, o provérbio, o dístico ou a parábola, todos eles textos de alcance gnómico, funcionam, nesta *Enciclopédia* como fora dela, enquanto propostas de alguma norma de conduta ou princípio de alcance moral. Mais indicativos do que prescritivos, estes textos procuram sintetizar, de modo arguto, experiências *exemplares*, nos dois sentidos do termo (que servem para ilustrar ou que são dignas de imitação, por se apresentarem como paradigmáticas). Por acontecer que possam por vezes equiparar-se e confundir-se, valerá a pena começar por distingui-los: o aforismo exprime preceitos ou sentenças de fácil apreensão, no quadro de uma reflexão filosófica;¹²³ o paradoxo amplia o aforismo *para ten doxan*, isto é, além da opinião comum, evidenciando-se como sentença por vezes hiperbolizada e aparentemente contraditória cuja compreensão requer maior ponderação; o provérbio, de origem popular, reproduz de forma condensada um conceito da realidade mais prática, social ou moral, normalmente com ritmo e rima

¹²² «Os capítulos curtos devem-se a uma questão de ritmo e isso tem a ver com ter alguma dificuldade com as descrições. Não perco muito tempo. Vou basicamente ao que interessa. Tento chegar ao osso e passar uma série de etapas.», diz-nos Afonso Cruz numa entrevista de 2013 ao blogue “O Planeta Livro”, de Mário Rufino. Cf. <https://oplanetalivro.blogspot.com/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html> (último acesso: 12/06/2018).

¹²³ Para uma história do aforismo, desde Hipócrates (médico e filósofo grego, séc. V a.C.) até Stanisław Jerzy Lec (poeta polaco, séc. XX) e Emil Cioran (filósofo romeno, séc. XX), veja-se MONTANDON, 1992: 53-76. O autor dedica também algumas páginas ao provérbio (18-24) e outras ao paradoxo (45-46). Veja-se ainda, com igual proveito, GRANT, 2016.

específicos, o que facilita a sua memorização e passagem cultural oralizada; o dístico, sendo uma estrofe de dois versos, exprime sentenças num registo poético, por oposição aos registos mais filosóficos ou populares do aforismo, do paradoxo ou do provérbio; por fim, a parábola, muito comum em textos religiosos, apresenta-se sob a forma de uma narrativa curta e alegórica cujos elementos (situações e pessoas) evocam, por comparação, outras realidades de ordem superior (divinas), para transmitir uma lição de sabedoria.¹²⁴ Salvaguardando, pois, aquilo que os distingue, será acertado entender de um modo global estes textos breves como sendo pretensamente edificantes, fortemente simbólicos e suficientemente passíveis de várias leituras, uma vez que as suas premissas servirão, acima de tudo, como *exemplos* (i.e., devem ser alusivas e não restritivas). Justamente, por serem *flexíveis* dos pontos de vista constitutivo e hermenêutico, estes textos tornam-se altamente reconfiguráveis e, por isso, compreensíveis (ainda que de formas heterogéneas) em diferentes momentos históricos, diferentes contextos sociais e perante diferentes grupos de leitores (ou ouvintes) – e será, creio, esse pendor *universalizável* o primeiro fundamento para que a eles se recorra de modo tão continuado ao longo da *Enciclopédia*.¹²⁵

Ao dizer que estes textos breves se tornam *compreensíveis* e produtores de sentido numa maior variedade de contextos (a tal flexibilidade hermenêutica) estamos, pois, a falar das possibilidades abertas da sua *recepção*. Por outro lado, ao dizer que o carácter alusivo e não-restritivo das suas premissas os torna *reconfiguráveis* (a tal flexibilidade constitutiva), estamos a referir-nos às várias possibilidades de *produção* de que se podem valer estes géneros textuais. Ora, por serem moldáveis consoante as

¹²⁴ «Deus, como se sabe, gosta de falar por parábolas.» (CRUZ, 2009: 64) Cf. e.g. «QUERELAS» (id., *ibid.*: 101-102).

¹²⁵ Montandon também refere, em *Les formes brèves* (1992), «l'universalité de la maxime», embora pareça associar a universalidade apenas ao anonimato do discurso, um discurso «sans origine» (46-47).

diferentes realidades às quais se pretenda ajustá-las, as premissas sobre as quais assentam podem servir, ficcionalmente, para abranger mais tempos, mais lugares e mais culturas, existentes ou fabricados. Uma mesma ideia fundamental (i.e., um valor, um princípio, um código, etc.) pode ser adaptada a diferentes circunstâncias (sociais, culturais, políticas, etc.), criando várias *versões* da mesma realidade sem que nenhuma se imponha como absoluta – coexistindo, essas versões são, umas relativamente às outras, apenas *alternativas*. Falamos, portanto, de géneros textuais que, pelas suas características, se coadunam com outro dos principais exercícios a que todo o projecto enciclopédico se dirige: o da *relativização*. No âmbito desta *Enciclopédia*, nenhuma versão da realidade apresentada é descrita como sendo inquestionável e quase todas serão potencialmente admissíveis, já que qualquer uma representará apenas *um* dos desdobramentos possíveis de uma mesma premissa, sujeita a constante *revisão*:¹²⁶

(A) PAIXÃO É UM PÁSSARO A VOAR

A paixão é um pássaro a voar. O amor é quando o prendemos na gaiola. (provérbio búlgaro)

A paixão é um pássaro a voar. O noivado é quando apanhamos alecrim para o temperar. (provérbio italiano)

A paixão é um pássaro a voar. Se lhe acertarmos, estamos casados. (provérbio russo)
(CRUZ, 2013: 74)

Nesta entrada do terceiro volume da *Enciclopédia, Arquivos de Dresner*, a mesma premissa (da paixão enquanto sentimento transmutável) é exposta de três formas, que correspondem a três contextos culturais distintos e que não se anulam mutuamente – apresentam-se, antes, como versões alternativas da mesma ideia e só podemos dizer que se confrontam na medida em que a relativizam, dando dela diferentes interpretações contextuais. Todas as versões são apresentadas para mostrar que *é assim, mas também pode ser de outra forma*, consoante o ponto de vista e de

¹²⁶ De acordo com Silvina Rodrigues Lopes (2017), o conhecimento «assenta na condição paradoxal de preparar para a sua própria negação, a negação de ideias feitas, qualquer que seja o seu estatuto.» (110)

partida – e, mais uma vez, estes textos breves mostram fazer sentido no âmbito de uma *Enciclopédia* que procura visitar e rever a história, contrapondo-lhe várias versões em estória.

POLIOPSIA

*Existe uma doença oftálmica chamada poliopsia. Consiste em ver várias imagens dum mesmo objecto. Quando a poliopsia ataca o cérebro, chamamos-lhe sabedoria: consiste em ver o mesmo objecto, mas de perspectivas diferentes, como se fosse visto por várias pessoas*¹²⁷

(Tsilia Kacev, frase que adorna a obra «Mesa»)¹²⁸
(CRUZ, 2012: 79)

Trata-se, pois, de um *olhar prismático* sobre o mundo que não glorifica nem, verdadeiramente, destrói nenhuma ideia, facto ou acontecimento: todos devem, antes, poder ser repensados e reenquadrados sem que nenhum seja tido em definitivo como o mais correcto, fidedigno ou *verdadeiro*, sendo aceitáveis tantas versões dos mesmos quantos os contextos (prismas) de que decorrerem.¹²⁹ Desaparece a ideia de uma versão original em relação à qual todas as outras são vistas como cópias, derivações ou corrupções: a ideia de *posição*, hierárquica, dá lugar à de *relação*, dialógica. E não

¹²⁷ No 7.º volume da *Enciclopédia, Biblioteca de Braşov*, o Visconde Anagramático, personagem-autora recorrente, defende-se dos que o apelidam de Janus à força de tanto se contradizer, argumentando: «O que se passa é que a faculdade de nos contradizermos numa discussão, de usarmos o que os gregos chamavam *dissoi logoi*, arruina a lógica formal e peripatética, criando em quem ouve uma sensação física, neste caso, visual, de uma espécie de dualidade, de poliopsia. Olhe bem para mim e verá o que disse Heraclito, que sou e não sou, que desço e não desço.» (2018: 60)

¹²⁸ No 3.º volume da *Enciclopédia, Arquivos de Dresner* (2013), Tsilia Kacev é personagem de um verbete intitulado «(OS) LÍRIOS» (61-62), no qual é apresentada como «a artista plástica fundadora do movimento metacubismo». É também autora ficcional do último verbete desse volume, significativamente intitulado «(A) VIDA IMITA A ARTE / Um artista é alguém, que em vez de pintar uma paisagem tal como ela é, faz com que as pessoas vejam a paisagem tal como ele a vê» (94). E é ainda co-protagonista de um dos primeiros romances de Afonso Cruz, *A Boneca de Kokoschka* (2010), onde surge como uma pintora judia que deambula pelas ruas de Dresden (Alemanha), sobrevivente ao bombardeamento da cidade durante a Segunda Guerra Mundial.

¹²⁹ Diz Afonso Cruz em entrevista ao jornal *Rascunho* (Agosto 2017): «Todas as ideias são viagens. Saímos do nosso ponto de vista fixo e andamos à volta de um objecto ou conceito. Não há forma de conhecimento que não seja uma viagem. Um literais, outras subjectivas.» (destaque meu) Consultável em linha em: <http://rascunho.com.br/assassino-e-santo/> (último acesso: 13/07/2018).

andaremos, aqui, muito longe do *movimento rizomático* atinente ao conceito de literatura-mundo.

Estamos perante uma *Enciclopédia* que, em vez de descrever e transmitir, como seria de esperar, reconfigura e questiona, e já vimos algumas das razões pelas quais o recurso aos textos breves se alinha com esse *eixo programático* (nomeadamente, através do seu pendor universalizável e do seu potencial relativizante). Atendendo à sua brevidade, talvez pudesse parecer, a uma primeira vista, surpreendente que estes textos estimulem ou sequer permitam reflexões mais aprofundadas. O facto de aparentarem uma certa leveza, para o que contribuem o seu tom lúdico e a simplicidade da sua linguagem, parece potenciá-lo ainda menos. Todavia, são estas mesmas qualidades que atribuem operatividade aos textos breves e que concorrem para o seu emprego no âmbito do projecto enciclopédico. Precisamente, a sua brevidade obriga, de certo modo, a alguma desaceleração na leitura, a releituras e reaproximações:

(O) HERÓI

É o que não tem coragem para fugir.¹³⁰

(Malgorzata Zajac)¹³¹

(CRUZ, 2013: 54)

A compreensão deste paradoxo, que surge em *Arquivos de Dresner*, aparentemente contraditório e extremamente curto, requer essa pausa na leitura e alguma ponderação. Pede-nos que isolemos cada palavra, consideremos a sua

¹³⁰ Algumas páginas antes, a mesma autora ficcional, Zajac, apresenta contraponto directo a esta ideia: «(O) COBARDE / É o que tem coragem para fugir.» (47) Este exercício, de mostrar algo e o seu reverso, é particularmente recorrente nos primeiros volumes da *Enciclopédia*. Algo que reencontraremos, aliás, na obra de Gonçalo M. Tavares: «**Legislação** / A poesia como legislação de contradições. Tornar lei, isto é – obrigatória –, uma frase e o seu contrário.» (2018: 50)

¹³¹ Só na última entrada do 4.º volume da *Enciclopédia*, *Mar* (2014), descobrimos que Malgorzata Zajac, personagem e autora ficcional que percorre toda a obra, é «uma enfermeira judia que se refugiou em Portugal, fugida do nazismo. Escreveu livros de aforismos.» (179) No 5.º volume da *Enciclopédia*, *As Reencarnações de Pitágoras* (2015), ficamos a saber da sua morte: «Um dia, Malgorata Jajac [sic], deixou-se cair de um aforismo muito alto. Morreu da queda, com noventa e nove anos. A altitude das suas frases é, para quem as lê, vertigem numa folha de papel.» (56)

substituição por outra de sentido inverso, releiamos e reflectamos durante mais tempo do que o à partida esperado. A brevidade destes textos, portanto, promove de facto aquilo que poderia parecer desencorajar: a racionalidade e a capacidade de imaginação, dois grandes pilares (e objectivos) sobre os quais é erigida (e projectada) toda a *Enciclopédia*.

(ENUNCIADO DA) RELATIVIDADE GERAL

«Acho que as minhas calças emagreceram. Já não as consigo vestir.»

(Malgorzata Zajac)

(CRUZ, 2009: 106)

UPDATE

«A dúvida é o update da certeza.»

(Malgorzata Zajac)

(id., *ibid.*: 116)

Nestes dois aforismos do primeiro volume da *Enciclopédia*, para além de retomarmos, agora explícita e tematicamente, uma das principais linhas de força de toda a obra (o exercício de relativização), percebemos também de que forma o tom lúdico e a simplicidade da linguagem evitam que o texto se torne meramente ideológico ou doutrinal,¹³² favorecendo, antes, a tal racionalidade e a capacidade de imaginação já mencionadas. O aforismo e o dístico que compõem a entrada seguinte, pertencente ao segundo volume da *Enciclopédia*, reforçam-no aliás de modo claro:

(AS) FLORES DO DESERTO

35.

*No deserto as flores desabrocham na imaginação.*¹³³

(Fragmento Anónimo, século I depois da Hégira)

* * * * *

¹³² Precisamente, o texto literário deve ser «matéria de análise que, ao mesmo tempo que revela a complexidade do uso da linguagem, vem perturbar a estabilidade do conhecimento do mundo, através da abertura de perspectivas múltiplas e contraditórias, que incitam a pensar mas não determinam o pensamento.» (LOPES, 2017: 108)

¹³³ Também este «fragmento anónimo» reaparecerá no final de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (CRUZ, 2013^a: 655), à semelhança do sucedido com aquele mencionado na nota 101.

*As flores do deserto não precisam de água,
precisam de imaginação.*
(Variante do Fragmento 35 citado por Gunnar Helveg)
(CRUZ, 2012: 51)

Justamente por serem breves e simples, estes textos, em vez de fixarem sentidos, convidam-nos a revisitá-los e a repensá-los, reiterando a expectativa e a imagem de um leitor activo e cooperante que parecem reclamar. De facto, se é certo que qualquer texto depende de um leitor para se cumprir (plenamente), essa interacção é particularmente necessária numa obra que, como esta, deixa tantos espaços em branco, literal e figurativamente. Caberá ao leitor agir de forma produtiva sobre um texto que, por sua vez, tenta também agir sobre o mundo e que não se coíbe de nos lembrar, a passos, da sua capacidade *performativa* nesse sentido:

ARPÕES DE PALAVRAS

Com apenas uma máquina de escrever, consigo caçar baleias.¹³⁴ (*H. Melville*)¹³⁵
(CRUZ, 2013: 36)

(O) TERRAMOTO DA POESIA

Se, face à morte eminente, um samurai tivesse o sangue-frio e o destemor para criar uns versos, não deveria morrer. Os samurais poupavam a vida do inimigo se este, quando a lâmina adversária se preparava para o derradeiro golpe, criasse um poema. Masamitsu

¹³⁴ Em 2016, Afonso Cruz publica o romance *Nem Todas as Baleias Voam*, onde é pedido ao leitor que acredite que as baleias *podem* voar, mas que nem todas o fazem. Novamente a ideia, central em toda a sua obra cruziana, de que a realidade pode ser observada e pensada tanto pelo *prisma* da razão quanto pelo da imaginação. O protagonista de *Nem Todas as Baleias Voam*, Erik Gould, aparece, ora enquanto personagem, ora enquanto autor ficcional, em todos os volumes da *Enciclopédia*, excepto nos dois primeiros.

¹³⁵ O jogo intertextual que se estabelece é, naturalmente, com *Moby Dick* (1851), romance do autor empírico e norte-americano do século XIX, Herman Melville, no qual Ishmael persegue Moby Dick, a baleia branca que atacou Ahab, capitão do baleeiro Pequod. No 4.º volume da *Enciclopédia*, surge um verbete assinado por Hemingway (outro autor empírico mencionado com alguma regularidade) enquanto leitor de Melville: «Dantes, tinha o hábito de dobrar as pontas das páginas dos livros onde encontrava frases que valia a pena serem arpoadas. *Moby Dick* é o livro que tenho com mais pontas de páginas dobradas, algo que não passa de mais uma forma de caçar baleias.» (CRUZ, 2014: 16) Dialogando com a primeira frase de *Moby Dick* («Call me Ishmael.»), encontramos ainda a abertura de um capítulo de *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*, onde o narrador se apresenta: «Call me Azrael. Também podem chamar-me outros nomes, como Melak al-maut ou simplesmente Anjo da Morte, tanto me faz, vai bem com flores e para complicado já basta a minha actividade extremamente especializada e técnica» (CRUZ, 2013^a: 238).

Ito¹³⁶ tornou-se então conhecido como o «samurai invulnerável». Era um espadachim medíocre, mas um poeta impetuoso. Perdia batalhas, mas não perdia a vida, escapando ileso pelas suas derrotas. Aos poucos foi-se dedicando totalmente à poesia, desprezando o manejo da espada, pois os haikus, literalmente, salvavam-lhe a vida.

Em 31 de Dezembro de 1703, durante um cerco a Edo, Masamitsu Ito, que fazia parte do exército atacante, viu uma criança a largar um crisântemo que foi levado pelo vento. De imediato, veio-lhe à boca um haiku, que gritou para os soldados, para lhes dar ânimo:

*Ao tocar no monte Fuji
A flor ao vento
Fê-lo tremer de cócegas*

A terra, nesse instante, tremeu realmente, num dos maiores terremotos da história do Japão. A muralha de Edo caiu e tudo aquilo parecia ser fruto de um poema. Masamitsu Ito tornou-se a maior lenda do Japão, o mais temível dos guerreiros. Continuou, pelo resto da vida, um espadachim incapaz, mas com a couraça mais impenetrável de todas: um haiku.

(CRUZ, 2012: 101)

► **Lendas, haicais e outros poemas, diários, diálogos, comentários e passagens de livros sagrados**

Percebemos, tanto no aforismo quanto na lenda acima transcritos, de que forma uma experiência (d)escrita pode (ou pretende) equivaler a uma experiência de facto vivida, assim como de que forma a palavra, ao ser proferida, pode corresponder à (ou resultar na) acção que enuncia.¹³⁷ Comum a ambos os textos é a ideia de uma *agência* efectiva da ficção sobre a realidade, da literatura sobre a vida, do-que-escreve sobre o-que-existe. O haikai (forma breve de poesia japonesa que surge no século XI e se estabelece no século XVII) que integra, na sua configuração ocidentalizada, o verbete «(O) TERRAMOTO DA POESIA» (narrado *como* uma lenda e *sobre* uma lenda), funciona tanto como descrição de imagens justapostas de uma ocorrência directamente

¹³⁶ Masamitsu Ito, aqui personagem, é também autor ficcional de uma entrada no 1.º volume da *Enciclopédia* e de outra no 4.º, ambas sob a forma de um haikai (2009: 81 e 2014: 176). No 5.º volume da *Enciclopédia*, diz-se que Ito «corrigia o voo dos pássaros. Apontava a sua imaginação para o céu e fazia um gaio mudar de rota.» (2015: 52)

¹³⁷ Recordo aqui a Teoria Geral dos Actos de Linguagem, de John Austin, apresentada em *How to do things with words* (1962). Não correspondendo exactamente ao tipo de performatividade do discurso a que me refiro, poderá ser interessante alargar a reflexão sobre estes enunciados performativos nesse sentido.

observável quanto como via, em si mesma, de produção de efeitos concretos sobre a realidade que descreve.¹³⁸ É a sua fixação enquanto texto poético que lhe permite, ao mesmo tempo, espelhar e actuar sobre o mundo, instituindo o-que-escreve (o poeta, justamente, do grego *poiesis* [poesia] e *poien* [fazer]) como *aquele que faz*, numa figuração de demiurgo.¹³⁹ O poeta moldando a palavra que molda o mundo, num jogo em que vida e criação literária, assim como Deus e o Homem, se equivalem e revezam:¹⁴⁰

CÍRCULO DESENHADO COM PALAVRAS

Deus, antes de existir, criou o Homem para que este criasse Deus.

E só assim, poderia Deus criar o Homem.

Evidentemente, para que este criasse Deus.

(*Adamo Scarpone*)¹⁴¹

(CRUZ, 2012: 31)

Contrariando Shelley,¹⁴² o homem-poeta passa aqui a ser reconhecido como legislador do mundo, através de cujas palavras toda a imanência (e até mesmo a transcendência) se legitima e consubstancia. Mantendo o referencial romântico, dir-se-ia

¹³⁸ Montandon (1992) dedica algumas páginas do capítulo “Poésie et brièveté” (135-160) ao haicai (144-149), definindo-o como «une vision du monde (...) de sublimation (au sens chimique), de réduction à la quintessence», ou ainda como um conjunto de «choses ordinaires de la nature et de la vie, happées dans le microcosme de cinq-sept-cinq syllabes, [qui] ne font pas l’objet d’une réflexion, mais d’une sensation immédiate, physique et mentale à la fois».

¹³⁹ «As palavras ainda têm poder e movem mundos. Criam mundos. Desfazem mundos.» (CRUZ, 2012: 87, numa entrada atribuída a Františka Möller) Veja-se também, nesse sentido, a entrada «CRIAÇÃO DA TERRA» (2015^a: 35).

¹⁴⁰ São muitas as reflexões literárias e críticas, ao longo dos séculos, sobre o tema. Ocorre-me Torquato Tasso, poeta italiano do século XVI: «Só Deus e o Poeta merecem o nome de Criador» (*in Discorsi dell’arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, 1587).

¹⁴¹ Conhecemos Adamo Scarpone, no primeiro volume da *Enciclopédia*, enquanto personagem. É descrito como «o famoso filósofo e sapateiro Adamo Scarpone» (CRUZ, 2009: 103) num verbete anónimo intitulado «RETAGUARDA».

¹⁴² «Os poetas são os legisladores *não* reconhecidos do mundo.» (SHELLEY, 1972 [1840]: 98, destaque meu)

que o homem-poeta é aquele que vai à frente, de lanterna em riste, abrindo e mostrando o caminho a seguir:¹⁴³

EVOLUÇÃO DA SOCIEDADE

*Chama-se evolução da sociedade ao tempo que se leva a concordar com os artistas do século passado.*¹⁴⁴

(*Tsilia Kacev*, Exposição em Paris, 1979)

(CRUZ, 2012: 49)

Retomemos, por agora, a reflexão central que subjaz ao subcapítulo presente e que respeita a análise e a compreensão da *forma*, i.e., dos géneros textuais que dão corpo à obra. Porquê uma lenda e porquê um haicai? Ora, sabemos que a lenda é uma narrativa de transmissão tendencialmente oral, que mistura ocorrências históricas com elementos fantasiosos e que procura explicar, de modo relativamente plausível, factos ou acontecimentos difíceis de comprovar ou entender, surgindo com frequência como forma de legitimação retrospectiva. Para a maioria, não passará de fruto da imaginação popular, ao passo que, para outros, a lenda se instituirá como materialização comunitária de um repositório colectivo e multigeracional de memórias. Não será, por isso, difícil perceber a sua inclusão no âmbito deste projecto enciclopédico, que vive justamente no limiar entre *o que foi* e *o que poderia ter sido*, entre a realidade e a ficção, entre a história e a estória. São várias as lendas, aliás, narradas ou mencionadas ao longo dos vários volumes da *Enciclopédia*, sobretudo no primeiro: em «EDIFICAÇÃO MEIO PLATÓNICA, MEIO ÓRFICA» (34-35), Melquisedeque Santos conta ao Visconde Anagramático a lenda de Anfião, cuja lira, através da sua melodia, tinha feito com que

¹⁴³ Aludo ao célebre ensaio de M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (1953), segundo o qual o poeta romântico deixa de ser aquele cuja escrita simplesmente reflecte o mundo (i.e., mimética), para passar a ser aquele cuja escrita o ilumina, ou seja, reconfigura.

¹⁴⁴ Similarmente, leremos em *O Senhor Breton*, de Gonçalo M. Tavares: «entre a literatura e a vida, quem é a lâmpada e a luz e quem é o insecto que por ela é atraído, senhor Breton?» (2008: 48) Cf. **II.3.4. Biblioteca e tradição.**

as pedras se juntassem sozinhas, formando a muralha de Tebas;¹⁴⁵ em «ENCICLOPÉDIA DA ESTÓRIA UNIVERSAL (ANTIGA E ACEITA)» (36-41), verbete a que tornarei para uma análise detalhada, fala-se sobre as várias origens possíveis da *Enciclopédia* e sobre a lenda segundo a qual «os três volumes foram separados e encontrar-se-ão no final dos tempos, quando o nevoeiro assentar, pois, diz a lenda, existe uma névoa pelo mundo, o véu de Ísis, que não deixa que os três livros se reúnam num só e desvelem a Verdade»;¹⁴⁶ em «QUEDA GENESÍACA EM DUAS VERSÕES: OU A EVOLUÇÃO DESCRITA PELO MITO» (100-101), Gunnar Helveg, numa das suas «*Palestras em Copenhaga*», conta uma lenda persa sobre um lagarto que Deus atirou para o abismo, «e esse abismo era tão profundo que a queda demoraria milhões de anos. Nesse tempo, o lagarto desenvolveu penas, bico, asas e voou»;¹⁴⁷ e em «(À) SOMBRA DE PLATÃO: AS SOMBRAS CHINESAS E OUTRAS ILUSÕES» (108-109), reza a lenda que os chineses inventaram as suas famosas sombras a partir da Alegoria da Caverna de Platão, «o maior espectáculo de sombras do mundo».¹⁴⁸ Poderemos questionar-nos sobre a predominância deste género textual no primeiro volume da *Enciclopédia* e conjecturar que esse gesto possa dever-se,

¹⁴⁵ Trata-se de um episódio já narrado por Eurípides em *As Fenícias* (c. 411 a.C.): «Foi co' a cítara que as muralhas de Tebas, / foi com a lira de Anfion que as torres, / entre as correntes dos gémeos rios, / foram erectas.» (vv.823-826. 1975. Trad. Manuel dos Santos Alves. Coimbra: Instituto de Alta Cultura, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos FLUC, 270) No 3.º volume da *Enciclopédia*, reaparece Anfião enquanto «filho de Zeus, que construiu a cidade de Tebas tocando esse instrumento», num verbete intitulado «(O) SHOFAR E A LIRA» (2013: 86-88).

¹⁴⁶ A imagem do véu de Ísis é frequentemente utilizada como representação simbólica de conhecimento ao qual não se pode aceder, visto que apenas a deusa egípcia o possui e oculta. Plutarco, historiador e filósofo grego dos séculos I e II, escreveu *Ísis e Osíris*, uma das principais fontes ocidentais no que respeita esta figura da mitologia egípcia, descrevendo Ísis como «tudo quanto fui, tudo quanto é e tudo quanto será, e o meu véu nunca foi levantado por nenhum mortal.» (2001. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Fim de Século Edições, 16)

¹⁴⁷ Esta lenda persa é apresentada como variação ficcional relativamente aos dois primeiros capítulos do Génesis, primeiro livro da Bíblia hebraica e da cristã, no qual é narrada a criação do mundo e do homem por Deus. Também esta uma passagem que reencontraremos nos «Fragmentos Persas» incluídos no final do romance cruziano *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013^a: 655).

¹⁴⁸ São várias as referências ao «divino Platão» (CRUZ, 2009: 98) em todos os volumes da *Enciclopédia*.

provavelmente, a uma tentativa de inscrever, desde logo, a obra num registo pseudo-memorialístico, de reconhecido (ou reconhecível) horizonte histórico, semelhante àquele comumente associado às narrativas lendárias. Ao mesmo tempo, tratando a maioria das lendas (dentro desta obra e, amiúde, fora dela) de algum tipo de *origem*, *génese* ou *invenção*, fará sentido incluí-las num volume que abre e, precisamente, *alicerça* todo o projecto enciclopédico, efabulando sobre a sua própria criação, circulação e recepção ao longo dos tempos.¹⁴⁹

O emprego de um género textual como o haicai, todavia, servirá nesta *Enciclopédia* outro propósito, para além daquele já apontado acima (i.e., o de ilustrar a capacidade de agência da ficção sobre a realidade), e que, indo ao encontro do Outro, irá também ao encontro do conceito de literatura-mundo enquanto «possibilidade de uma ideia “conversacional” entre as diversas literaturas nacionais» (BUESCU, 2013: 53). Neste passo, gostaria de começar por transcrever um breve excerto de uma entrevista que Afonso Cruz concede a Kátia Bandeira de Mello-Gerlach, do jornal *Rascunho*, em Agosto de 2017:¹⁵⁰

KBM-G: Discute-se que vivemos em sociedades polarizadas. Os seus livros ocorrem em cenários diversos e nota-se a influência oriental. É compatível dividir a humanidade entre Ocidente e Oriente?

AC: De alguma maneira, sim. Vivemos de costas voltadas e é difícil compreender o outro. Precisamos de viagens, sejam literárias, jornalísticas, ou outras, mas a perspectiva será sempre uma ferramenta essencial para a paz. É importante que os escritores tenham esse papel, de *ponte entre culturas*, porque isso é pacificador.
(7, destaque meu)

¹⁴⁹ A este respeito, vejam-se, com particular interesse, as entradas «ENCICLOPÉDIA DA ESTÓRIA UNIVERSAL (ANTIGA E ACEITA)» (36-41), já referida, e «COMENTÁRIO À ENCICLOPÉDIA DE ESTÓRIA UNIVERSAL» (127-129). Discuti-las-emos em **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo.**

¹⁵⁰ Cf. nota 29.

Não obstante a simpatia que possa merecer o gesto pacificador, importa-me, aqui, outro efeito produzido por esta ideia do *autor enquanto ponte cultural*,¹⁵¹ a saber, o da possibilidade de diálogo *real* que daí decorre. Por diálogo real entendo aquele que, funcionando de facto como uma ponte, *aproxima* dois interlocutores distantes (e, naturalmente, não me refiro apenas a distância geográfica) que se *querem* ver e ouvir,¹⁵² permitindo que ambos se conheçam e dêem a conhecer através daquilo que, no contacto gerado por essa aproximação, efectivamente são e dizem, e de cuja interacção resulta, por um lado, concreto conhecimento e reconhecimento do Outro, e, por outro lado, espaço para proveitoso intercâmbio e enriquecimento mútuo.¹⁵³ Digo “concreto” porque experienciado e por oposição a projectado ou simplesmente acomodado a pré-conceitos, e digo “reconhecimento” porque não basta *saber como é* o outro – há que *reconhecê-lo* na sua alteridade,¹⁵⁴ resistindo à tentação perniciosa de ajustá-lo a parâmetros e mundividências que lhe são alheios. Justamente, o diálogo real será aquele que não rasura o estranho ou o discrepante em prol de uma suposta harmonia ou harmonização

¹⁵¹ No verbete «TEOR DA TERRA», pertencente ao primeiro volume da *Enciclopédia*, afirma nesse sentido Gunnar Helveg: «como Nietzsche, creio que o ser humano é uma ponte.» (CRUZ, 2009: 112)

¹⁵² Lemos em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, de Gonçalo M. Tavares: «**a distância (ver, falar)** / Porque, de facto, o falar é *uma outra forma de olhar para o outro*. O diálogo pode ser entendido como um sistema de observação; dialogar com o outro é *observá-lo*; e é também aceitar ser observado, aceitar ser objecto do olhar do outro. (...) Falar, dialogar – processo de exibição (*mostro-me*) e de observação (*vejo-te*).» (2013: 178-179)

¹⁵³ «La rencontre dialogique de deux cultures n’entraîne pas leur fusion, leur confusion – chacune d’elle garde sa propre unité et sa totalité ouverte, mais elles s’enrichissent mutuellement.» (BAKHTINE, 1984 [1979]: 347-348)

¹⁵⁴ A propósito do conceito de *reconhecimento* e ainda do de *respeito*, propostos por Aleida Assmann como partes integrantes e fundamentais das “sociedades civilizadoras”, comenta Helena Carvalho Buescu, num artigo sobre o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, de Gonçalo M. Tavares, em termos que me parecem transponíveis para uma compreensão do tipo de “diálogo real” que aqui refiro: «To some of the ambiguities that the concept of *recognition*, both individual and collective, implies, Assmann responds with the concept of *respect*, which she subdivides into five different types. One of these is cultural respect, which presupposes the recognition of the individual and communitarian differences of civilizational processes (...) [C]ultural respect, as analysed by Aleida Assmann, is one of the privileged ways of “giving attention” to those who are not socially recognized and, thus, respected. It is the “recognition of differences”, to use Assmann’s apt expression,» (BUESCU, 2017: 29-30)

que, no fundo, só pode reverter em (ou reflectir um desejo de) mesmidade, egocentrismo de pendor uniformizante ou absorção neutralizante do outro.¹⁵⁵ O tipo de “conversa” que esta *Enciclopédia* estabelece, com efeito, satisfaz todos os critérios *supra* para que possa instituir-se como diálogo real (e feliz), na medida em que *vê, reconhece, faz ver e incorpora* elementos do Outro:¹⁵⁶

BURACOS

«Vocês ocidentais só vêem fins, objectivos. Nós, no Oriente, vemos processos, vemos *os espaços entre* as coisas.» Foram estas as palavras que terminaram, em Berna, a palestra de Hiro Yamaguchi.¹⁵⁷ (...) (CRUZ, 2009: 15, destaque meu)

Numa entrada como esta, cujo começo transcrevo e que prossegue a propósito dos buracos existentes num queijo suíço, percebemos como o Outro, aqui do Extremo Oriente, é *visto* (leia-se voluntariamente percebido) por aquilo que *diz* e que *diz ser*, e *reconhecido* (leia-se entendido e legitimado) nas suas especificidades. Os dois extremos são *aproximados* no mesmo texto, onde coexistem de modo concertado, não porque se assemelham (precisamente, aproximar não equivale, aqui, a uniformizar), mas porque ambos têm voz e espaço próprios, descoincidentes mas comunicantes, e, acima de tudo, não-hierarquizados – mais uma vez, a ideia de cosmovisões e *versões* que não

¹⁵⁵ Acabo por desenvolver, não por acaso, um paralelismo entre os perigos possíveis do “diálogo real” e os da literatura-mundo, vista por alguns críticos e estudiosos como lente epistemológica ou modo de ler «culturalmente desenraizado, filologicamente falido e ideologicamente cúmplice das piores tendências do capitalismo global», tendências essas que estão comumente associadas a questões hegemónicas do ponto de vista simbólico e político (a citação, que traduzo, é de Gayatri Spivak em “Comparative Literature/World Literature” [2011: 456]).

¹⁵⁶ Lemos em *Jalan jalan*: «3. A literatura é um *exercício de empatia* em que leitores e autores se colocam na pele de personagens diversos. É uma prática que ajuda a impedir a erosão da empatia e objectificação do outro, que leva muitas vezes à violência extrema. / 4. A empatia é uma anulação da distância, é uma forma absoluta de viagem.» (CRUZ, 2017: 44, destaque meu)

¹⁵⁷ Hiro Yamaguchi assina uma das últimas entradas do 2.º volume da *Enciclopédia, Recolha de Alexandria* (2012: 101), assim como uma outra, pertencente ao 3.º volume, *Arquivos de Dresner* (2013: 58), sob a forma de um haikai (101).

competem entre si, mas dialogam, num espaço textual que se vai erigindo como microcosmos ou *texto-mundo*: um texto que é *um mundo* e um modo de ler *o mundo*.¹⁵⁸

Se regressarmos, agora, à entrada «(O) TERRAMOTO DA POESIA», estaremos já em condições de dar resposta a uma questão, de *forma*, que ficou entretanto em aberto: porquê um haikai? Ora, precisamente para *fazer ver* e, ao mesmo tempo, *incorporar* elementos do Outro, cumprindo assim os restantes requisitos que estabeleci como indispensáveis para o exercício do tal diálogo real. Trata-se de 1) fazer ver uma forma poética pertencente a uma tradição linguística e cultural alheia à do texto que 2) a incorpora e transforma a partir do momento em que a reproduz naquela que é a sua (do texto) língua e a insere, assim, numa nova tradição cultural.¹⁵⁹ O diálogo entre este Eu (Ocidente) e esse Outro (Oriente, Extremo ou Médio), de resto, será recorrente ao longo de toda a *Enciclopédia* e far-se-á por várias vias, como veremos nos subcapítulos subsequentes.

Olhemos para outra forma poética que surge no 2.º volume da *Enciclopédia*, *Recolha de Alexandria*, e que acaba por comunicar com a anterior, do 1.º volume, «BURACOS»:

¹⁵⁸ A propósito, recordo uma passagem de um livro infanto-juvenil de Afonso Cruz, *A Cruzada das Crianças (vamos mudar o mundo)*: «CRIANÇA 1: Temos de melhorar os mapas. Aproximar os pontinhos e encurtar as estradas. (...) CRIANÇA 2: Temos de ir a um lugar onde seja possível pôr os lugares mais abraçados. CRIANÇA 1: O reclamador de camisola roxa diz que *é na biblioteca que as palavras fazem isso.*» (2015^b: 13,16, destaque meu)

¹⁵⁹ Estabeleço, neste passo, outro paralelismo relacionado com um dos principais eixos em torno do qual gravita o conceito de literatura-mundo, a saber, o da *tradução enquanto via de circulação e inclusão*, em património próprio ou interno, daquilo que procede de outro, alheio ou externo: «O legado das traduções de uma língua, o “escrito em português”, dialoga, por seu turno, com aquilo que é “traduzido para português” e fica, pois, a constituir património literário disponível nesta língua, sob as suas diferentes variantes e dentro das nem sempre coincidentes culturas de que se compõe. (...) Não são apenas as obras traduzidas (embora também o sejam) que *ficam a constituir património do que é escrito em português*. São também os procedimentos, as invenções, as deslocções, os estranhamentos e as diferenças que através da sua tradução se produzem e *se incorporam ao uso literário do português e, por via dele, à própria literatura portuguesa e às próprias literaturas em português.*» (BUESCU, 2013: 56-57, destaques meus)

(O QUE CRESCE NO) DESERTO
Perto de Ispaão,
há uma ameixeira
que dá dois tipos de frutos:
as ameixas que são doces e
os espaços entre as ameixas
que são silenciosos. São estes
últimos que, ao fim da tarde,
exibem o pôr-do-sol através dos ramos.
(*Petar Stamboliski*, Poesia)
(CRUZ, 2012: 36, destaque meu)

Temos, agora, um poeta búlgaro,¹⁶⁰ Petar Stamboliski,¹⁶¹ que escreve sobre uma zona «perto de Ispaão», factual província iraniana. Mantemo-nos no Oriente, agora Médio, e na mesma ideia central dos «espaços entre», desta feita em verso branco. Retomamos, nesta oitava, um tema recorrente ao longo da *Enciclopédia* e que se prende com a capacidade de observar a realidade de um *modo prismático*: aqui, considera-se e regista-se o evidente ao mesmo tempo que se reifica e se atribui significação activa àquilo que, de outro modo, seria apenas tido como “o espaço entre”.

O que daqui sucede é um outro efeito, fulcral em toda a obra e a que já aludi anteriormente, mas que agora desenvolvo: movimentando-se entre a história e a estória, poderemos dizer, no fundo, que aquilo que esta *Enciclopédia* faz é tentar preencher “os espaços entre” da primeira com fragmentos elaborados por via da segunda.¹⁶² O suposto

¹⁶⁰ Ficamos a saber a nacionalidade de Stamboliski através de Kaspar Möller, personagem e autor ficcional, grande estudioso do poeta: «Visitei a casa onde nasceu, uma velha casa de pedra, com três andares, a norte de Veliko Tarnovo.» (CRUZ, 2012: 18)

¹⁶¹ Descobrimos, numa entrada pertencente ao volume seguinte (*Arquivos de Dresner*, 2013), que Stamboliski, ora personagem, ora autor ficcional, viveu os seus últimos anos «na bacia amazónica, entre os Abokowo» (20). Stamboliski aparece também no romance cruziano *Jesus Cristo Bebia Cerveja* (2012), enquanto poeta autor de uma oração sobre «os nomes de todas as coisas já frutificados» e «o espaço que não acaba / dentro de uma caixa de sapatos / e o nosso ódio desfeito em amor, / a escorrer-me pelas mãos como água.» (207-208, destaques meus)

¹⁶² Nas primeiras páginas do 3.º volume da *Enciclopédia* (e recorde que as entradas «BURACOS» e «(O QUE CRESCE NO) DESERTO», em apreço, pertencem, respectivamente, ao 1.º e ao 2.º) fala-se sobre «historiadores que viviam à margem da História e preenchiam os interstícios desta com ficções. Criávamos narrativas para preencher os hiatos entre os factos. As nossas histórias viviam nos espaços mortos da História mais ortodoxa.» (CRUZ, 2013: 13-14) E o paralelismo, de teor auto-reflexivo, entre este episódio narrado e o funcionamento geral da própria *Enciclopédia*, parece-me óbvio.

gesto de observação e registo, de factos e memórias, que a história implica não é, aqui, operação textual meramente *reprodutora*, mas igualmente *criadora*, e não admira, portanto, que se privilegie um género como a poesia para fazê-lo. Considerando que «para o poeta não existe um passado a conservar na memória, mas um passado sempre a reencontrar, a reinventar» (LOPES, 2017: 61), parece natural que seja o seu registo, poético, um dos mais apropriados para *olhar e descrever* uma realidade *out of joint* (no caso, mais pela estranheza criativa do que pelo desconcerto cruel), para dizê-lo nas palavras de Shakespeare.¹⁶³ O verso faz-se veículo de factos maleáveis e de memórias que são, na verdade, registos dinâmicos e variáveis do mundo, que o conservam na mesma medida em que o transfiguram – e será, necessariamente, sempre esse o mecanismo dual pelo qual se desdobra o exercício da memória, com a ressalva de que, em alguns casos, o esforço maior é o de natureza conservadora e noutros, em contrapartida, o esforço empreendido é ostensivamente transfigurador. No caso desta *Enciclopédia*, creio que, por esta altura, já não restarão dúvidas substanciais sobre o lugar preponderante que é assumido pelo segundo.

Continuo com a figura de Stamboliski para fazer a ponte entre a poesia e um outro género textual que marca presença assídua ao longo de toda a *Enciclopédia*: o diário. Vejamos um excerto do de Kaspar Möller, investigando sobre o poeta búlgaro:

(OS) ABOKOWO

Os dois poemas perdidos de Petar Stamboliski,
segundo o **testemunho** de Kaspar Möller, intitulado

O cavaleiro ainda persegue / a mesma donzela /

(...)

Voltei para a Europa e trouxe o papagaio, depois de ter percorrido um labirinto burocrático e de ter untado algumas mãos. Dei-lhe o nome de *Duika* porque é a palavra abokowo para «assombro». O momento que melhor justificou o nome que resolvi dar-

¹⁶³ «The time is out of joint – o curs'd spite, / That ever I was born to set it right!» (*Hamlet*, Acto I, Cena 5, 188-189) Nesta cena, Hamlet exprime o seu espanto e o seu descontentamento perante um tempo, o seu, tão injusto e insano ao ponto de lhe permitir ser visitado pelo fantasma do pai, que revela ter sido assassinado pelo irmão e que encarrega, por isso, Hamlet de matar o próprio tio para o vingar.

Ihe foi quando o ouvi falar pela primeira vez. Precisou de anos de amizade para falar. Quando falou, **tudo o que me rodeava começou a tremer**. Agarrei-me à parede mais próxima, pois o que o papagaio estava a dizer eram versos de Petar Stamboliski. Fiquei quieto, apenas tremia.

«Disse o meu avô este ditado:/ Em Novembro/ toda a madeira pega./ E eu enterrei/ (ligeiramente, muito ligeiramente)/ os pés da mesa do jardim/ (de madeira velha, muito velha)/ à espera que,/ na Primavera,/ a mesa viesse a ter/ uma toalha de flores.»¹⁶⁴

Aquele papagaio que pousava na minha mesa tinha antes pousado na mesa de Stamboliski. Quando *Duika* acabou de dizer aquela poesia, dei-lhe umas sementes de girassol. Ele comeu, abanou as penas e recomeçou a dizer versos. Eu estava aterrado e deslumbrado, as duas coisas ao mesmo tempo, enquanto ele dizia os dois poemas perdidos de Petar Stamboliski.¹⁶⁵ Não os escrevi, pois senti que seria uma espécie de profanação.

Não sei qual de nós envelheceu mais ao longo dos anos, mas fomos competindo. Quando *Duika* morreu, achei normal: tinha-se transformado, já não era um papagaio, era um par de poemas perdidos. É isso que também espero para mim. **Não morro, torno-me dois poemas perdidos.**

(CRUZ, 2013: 26-27, destaques a negrito¹⁶⁶ meus)

Não escolho este excerto a título meramente exemplificativo do novo género textual em apreço, nem é fortuito que se trate de um excerto mais longo. Vamos por partes. Porquê recorrer ao género diarístico? Sendo escrito na primeira pessoa, carrega assumidamente marcas fortes de subjectividade que, desde logo, se coadunam com a ideia de um registo de ocorrências e *memórias* necessariamente parciais, impressionistas e *transfiguradoras* da realidade, para referir um aspecto já mencionado a propósito do anterior excerto em análise. Não obstante, o tipo de linguagem que por norma predomina neste género textual é – ainda que possa por vezes assumir um tom mais poético – de teor informativo (dá conta de situações do quotidiano) e deíctico («*aquele papagaio*», a «*minha mesa*»), o que, reforçado pela menção, no título da entrada, ao

¹⁶⁴ No volume anterior àquele onde surge esta entrada, diz-nos Möller sobre a poesia de Stamboliski: «a sua poesia tratava temas tão abstractos como a possibilidade de a vida nascer de algo morto, como os pés de uma mesa» (CRUZ, 2012: 18). E é precisamente essa imagem que vemos, agora, materializada nesta entrada pertencente ao 3.º volume, reforçando a ideia de comunicabilidade entre todos os volumes da obra que desenvolverei adiante neste subcapítulo, a propósito da *estrutura* do projecto enciclopédico.

¹⁶⁵ No 5.º volume da *Enciclopédia, As Reencarnações de Pitágoras* (2015), surge uma ilustração de Stamboliski (da autoria de Susa Monteiro), caminhando numa floresta com um papagaio no ombro, ladeada pelo seguinte: «Tinha um papagaio que, após a sua morte, repetiu os seus dois últimos poemas, que, desse modo, puderam ser conhecidos.» (104)

¹⁶⁶ Recorrerei ao negrito nos casos em que o texto citado já inclui passagens destacadas em itálico.

facto de estarmos perante um «testemunho», concorre para que atribuamos verosimilhança ao relato e funciona, ao mesmo tempo, como estratégia textual auto-legitimadora. Ora, é justamente esta aparente contradição, entre um texto que é ao mesmo tempo altamente subjectivo e declaradamente testemunhal, a razão pela qual se recorre ao género diarístico: enquanto leitores, situamo-nos infalivelmente tanto do lado da crença (é empiricamente possível que um papagaio emita sons semelhantes a palavras) quanto do seu oposto (é pouco provável que um papagaio recite poemas completos). Ficamos, portanto, no tal *espaço entre* (para me servir, de novo, de uma imagem anterior) uma coisa e outra, que é onde esta *Enciclopédia* se impõe e para onde repetidamente nos convida.

Por outro lado, este excerto mais longo permite atentar em três outros aspectos significativos: a ideia de circulação espacial, a reiteração de temas e imagens ao longo da obra, e o processo de equivalência entre o homem-leitor (ou ouvinte, neste caso) e o texto lido (ouvido). Em primeiro lugar, o trânsito que é feito, por Möller e o papagaio, da Amazónia para a Europa é significativo não apenas por existir (a própria menção a esta ideia de *circulação* geográfica tem, desde logo, implicações do ponto de vista teórico se considerarmos o exposto na Parte I desta tese), mas porque é esse *movimento* de um lado para o outro, essa chegada a um novo destino que abrem novas e surpreendentes possibilidades – o papagaio só comunica o que traz do seu ponto de origem (Amazónia) no ponto de chegada (Europa), tornando assim fecundo o novo *espaço elíptico* em que se encontra. E é claro que, aqui, é com a imagem da literatura-mundo enquanto «refracção elíptica de literaturas nacionais» (DAMROSCH, 2003: 281) que dialogo.¹⁶⁷ Em segundo lugar, o eco de temas ou estratégias (os «testemunhos») e imagens (os terremotos causados pela poesia) que se repetem de uns

¹⁶⁷ Cf. nota 40.

volumes para os outros contribuem para o carácter circular, convergente e auto-canizador¹⁶⁸ da obra, como veremos na próxima secção deste subcapítulo a propósito da sua estrutura. Em terceiro lugar, vemos transformar-se o amador na coisa amada, para adaptar o verso de Camões: Möller, tendo perseguido durante anos os poemas perdidos de Stamboliski,¹⁶⁹ fez com que estes se tornassem parte da sua própria identidade (e assim seria mesmo que não tivesse chegado a encontrá-los), tanto em vida quanto depois da morte («Não morro, torno-me dois poemas perdidos»). E até nisso se aproximou, uma vez mais, do autor búlgaro:

(QUATRO) POEMAS DE STAMBOLISKI

...

1

(...)

O espelho é igual,
a moldura é a mesma,
o *reflexo*,
esse,
é completamente *diferente*.

(...)

3

O homem da alfândega
Não reparou *nos milhares de*
livros
Que eu levava na memória.

(...)

(CRUZ, 2013: 75, destaques meus)

Vemos nestes poemas de Stamboliski dois *topoi* correlatos e que se repetem ao longo de vários séculos de criação artística (não apenas literária) ocidental: o do homem transformado *pela* coisa lida (o «reflexo diferente» apesar da imutabilidade das circunstâncias – «o espelho é igual,/ a moldura é a mesma») e o do homem transformado *na* coisa lida (os «livros que eu levava na memória» e nos quais «o

¹⁶⁸ O termo é de João Ferreira Duarte (“On Self-Canonization: The Author As Reader”) e discuti-lo-ei adiante.

¹⁶⁹ «(...) o meu destino era evidente para qualquer pessoa que conhecesse a vida de Petar Stamboliski. Eu haveria de seguir todos os seus passos até ao derradeiro» (CRUZ, 2013: 19).

homem da alfândega» poderia ter reparado, uma vez que se tornaram parte constituinte daquilo que “eu” *sou*). Ambos vão surgindo, com variações, ao longo dos vários volumes da *Enciclopédia*,¹⁷⁰ merecendo, nesse sentido, particular atenção a entrada «LIBERDADE DE EXPRESSÃO», pertencente a *Recolha de Alexandria*, que transcrevo parcialmente e que, como veremos, incorpora dois novos géneros textuais:

(...) Agrada-me a possibilidade de me libertar desta comédia que é o meu corpo. Poderei então filosofar livremente, sem dores de costas, e tornar-me-ei um homem abstracto, transformar-me-ei nas minhas ideias. (...)
Tudo o que tenho feito, caro Heráclides, é nutrir um corpo que tem crescido dentro deste que todos vêem, um corpo feito de pensamentos.
(...)
– Nenhuma ideia, caro Heráclides, morre envenenada com cicuta.
(Platão, *A Apologia de Sócrates*)¹⁷¹
(CRUZ, 2012: 70-71)

Trata-se de um diálogo (primeiro género textual a destacar) relativamente longo (4 pp.) entre Sócrates e Heráclides, supostamente extraído da *Apologia de Sócrates* de Platão e que replica, com efeito, o modelo de construção (argumentativa e retórica) que

¹⁷⁰ Veja-se, num outro registo e com diferentes implicações (por espelhar uma visão mais utilitária do objecto literário), a entrada anónima «ORÁCULO MAIS QUE PÍTICO» (2009: 81-83), que apresenta o *topos* do homem transformado (ou transformável) *pela* coisa lida à luz do seu (da coisa lida) potencial terapêutico: «Adrienne Lefebvre (...) pedia aos seus clientes, tudo pessoas de surpreendente erudição, que escrevessem, por ordem, os dez livros mais significativos para a sua vida. Pela escolha do cliente, determinava o padrão. “Ora, à cabeça, temos um Kafka, um Orwell, um Homero. Vejo um divórcio no seu futuro, algum problema de consciência e um conflito moral, vejo até, talvez, uma acção judicial entreposta pela sua futura ex-mulher. O senhor sente-se pressionado a fazer grandes coisas, mas acaba as tardes no café do bairro, com uma aguardente nas mãos, por vezes a discutir o jogo de domingo. *No sentido da cura e convalescença, proponho uma mudança literária*, uma volta e revolta na leitura. Para já, há que abandonar a livraria do costume, onde nos dirigimos a determinadas prateleiras. É preciso ir ao escaparate das novidades ou ler outro tipo de clássicos. Há que ler um Chandler pela manhã e um Rabelais ao deitar. Durante o dia, aconselho a pelo menos quarenta e cinco minutos de Cyrano ou um pouco, nunca menos de meia hora, de Aristófanes. Isto no seu caso. Mas mal se sinta melhor, mal sinta que a sua vida segue outro rumo mais de acordo com os seus desejos, largue a comédia grega, que pode dar um ar demasiado leviano à vida e pode até levar à impotência, ou pior, a fazer um comentário sem qualquer profundidade intelectual numa conversa de café. Se tiver dificuldades para adormecer, leia um Tolstoi.”» (destaque meu) Até que ponto seria interessante tentar estabelecer algum tipo de correspondência entre esta pitonisa (para regressar aos termos escolhidos para o título da entrada) e o filósofo francês Henri Lefebvre, considerando o reconhecível apelido que ambos partilham e a ênfase que (heterogeneamente) atribuem às dinâmicas da vida quotidiana? Deixo a hipótese em aberto.

¹⁷¹ A partir do segundo volume, são os nomes dos autores e não os títulos das obras que merecem destaque a itálico.

subjaz a todos os diálogos platónicos:¹⁷² temos dois interlocutores que discutem problemas de ordem moral e filosófica, sendo que um deles (o mestre, quase sempre Sócrates) vai guiando as perguntas e respostas até construir, com o outro (o discípulo, aqui Heráclides), novo conhecimento sobre o assunto em debate (método designado como maiêutica).¹⁷³ Encontramos neste diálogo, sobre a imortalidade da alma e das ideias, uma variação do *topos* do homem transformado *em*, substituindo agora a *coisa lida* (os «livros que eu levava na memória») pela *coisa pensada* («transformar-me-ei nas minhas ideias»; «Tudo o que tenho feito (...) é nutrir (...) um corpo feito de pensamentos») – duas “coisas” que, embora possam ser interdependentes e inter-causais, não têm de sê-lo. Encontramos também, ao longo do verbete, vários ecos da Teoria das Ideias de Platão (segundo a qual a realidade não nos é dada pelos sentidos, mas *grosso modo* intuída pela razão), da teoria do dualismo antropológico (o corpo como um túmulo que aprisiona a alma e a impede de pensar a realidade) e da teoria da metempsicose (a alma como sendo imortal e susceptível de sucessivas reencarnações), embora não seja este o lugar para explorá-los (no entanto, para uma melhor compreensão do verbete e seus pontos de referência, parece-me relevante mencioná-los). O que importa observar, aqui, é como o mesmo *topos* vai sendo retomado e reconfigurado por toda a extensão da obra, reforçando tanto a ideia central de uma estória universal em permanente reconstrução ou transformação, quanto sugerindo a de um homem, também ele, sempre em vias de *re-fazer-se*.

¹⁷² Género literário em prosa, desenvolvido no século IV a.C. na Grécia Antiga e preservado, hoje, essencialmente nos diálogos de Platão. Cf. <https://plato.stanford.edu/entries/plato/#DiaSetCha> (último acesso: 17/05/2018).

¹⁷³ E creio que a principal razão pela qual se recorre ao diálogo no âmbito desta *Enciclopédia* se prende com essa possibilidade de uma construção gradual, interactiva e *negociável* de novo conhecimento que o género oferece.

Importa notar, também, a forma como este diálogo está associado e corresponde a um outro (segundo) género textual: a citação. Tratando-se aparentemente de uma transcrição literal de outro texto escrito (cujo título e autoria reconhecemos, o que contribui para que lhe atribuamos autenticidade), é legítimo supor que estejamos perante uma citação fiel, crendo na correspondência entre o texto citador e aquele que é citado. No entanto, se em **II.2.1. Problemas de designação** aponte algumas das características específicas que o “leitor ideal” desta *Enciclopédia* deve apresentar, aludindo ao conceito de leitor-modelo proposto por Eco,¹⁷⁴ creio que seria igualmente oportuno referir, neste passo, a imagem do leitor-detective estabelecida por Piglia.¹⁷⁵ Se é verdade que quase todos os textos literários podem ser vistos como um bosque a desbravar (ECO, 1995: 12, recuperando, por sua vez, uma metáfora borgesiana pertencente ao conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”), onde a cada bifurcação e a cada árvore o leitor faz escolhas interpretativas, um projecto ficcional da natureza desta *Enciclopédia* obriga o leitor a um trilho particularmente acidentado, não apenas do ponto de vista hermenêutico como também ao nível da compreensão das referências e jogos intertextuais. Como um detective, pois, o leitor desta *Enciclopédia* deve predispor-se a um exercício de leitura especialmente cauteloso, atentando em todos os elementos textuais e paratextuais (bibliográficos, no caso) que lhe são dados, como certos ou incertos, com vista a *des-cobrir* (precisamente, “detective” deriva do latim *detegere*, ou seja, da afixação do prefixo *de-* [no sentido de privação ou acção contrária] ao verbo *tegere* [cobrir]) quais desses elementos lhe oferecem saída(s), quais o deixarão

¹⁷⁴ «Uma espécie de tipo ideal que o texto não apenas prevê como colaborador, mas também tenta criar.» (ECO, 1995: 15)

¹⁷⁵ «Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial. Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en un papel.» (PIGLIA, 2014 [2005]: 44)

encurralado e quais o levarão a excursos labirínticos.¹⁷⁶ Dependerá o sucesso da sua empresa da amplitude da sua enciclopédia textual (ECO, 2014: 215) e da sua determinação em estabelecer-se não só enquanto leitor de primeiro nível (aquele que «quer saber o que acontece» [id., *ibid.*: 210]), mas também, e acima de tudo, enquanto leitor de segundo nível (aquele que quer saber «como é contado o que acontece» [*idem*]), mostrando-se atento aos sinais daquilo que Eco entende por *ironia intertextual*. É certo que, neste caso como em qualquer outro, tanto um tipo de leitor quanto o outro poderão fruir do texto e assimilá-lo, apenas o farão com profundidades e proveitos diferentes – e ambos os níveis de leitura são legítimos e permitidos pela economia textual. Todavia, e por razões que me parecem óbvias, é invocando a figura do leitor de segundo nível, a que o leitor-detective deverá corresponder, que prosseguiremos.

Senão vejamos: a *Apologia de Sócrates* existe, de facto. Foi escrita, sob a forma de diálogo socrático, por Platão (c. 428-347 a.C.) e é considerada a segunda parte de uma tetralogia defensoria dedicada a Sócrates, seu mentor, por altura da condenação deste último à morte (399 a.C.). Na primeira parte da tetralogia, *Éutifron*, Sócrates dirige-se ao tribunal para conhecer as acusações que lhe foram feitas por Meleto (a saber: a descrença nos deuses instituídos e a criação de novos cultos, contribuindo para a corrupção moral da juventude ateniense); na *Apologia*, Sócrates faz a sua defesa ao longo de um julgamento do qual sai condenado à morte; em *Críton*, Sócrates aguarda o cumprimento da sentença e é visitado na prisão pelo seu amigo Críton, com quem discute sobre ideias de justiça e injustiça associadas à possibilidade de fuga do cárcere, que Críton lhe oferece e que Sócrates recusa; e em *Fédon*, por fim, assistimos aos últimos momentos da vida de Sócrates, ao seu último discurso e à sua execução. Ora, é

¹⁷⁶ «Os teóricos do pós-moderno consideram o labirinto como uma imagem recorrente em quase toda a literatura contemporânea» (ECO, 2014 [2002]: 122).

precisamente em *Fédon*, e não na *Apologia*, que Sócrates discorre de modo aprofundado sobre a ideia de imortalidade da alma. E é também em *Fédon*, apenas, que ficamos a saber que Sócrates é condenado à morte por envenenamento (ingerindo cicuta). Quer isto dizer que os elementos citados na entrada «LIBERDADE DE EXPRESSÃO» correspondem aos existentes na tetralogia platónica, mas não à fonte (ao volume) com os quais estão a ser bibliograficamente identificados. Neste caso, diria que estamos perante uma *manipulação parcial* do material citado, que pode facilmente passar despercebida aos olhos do leitor-detective menos preparado. Ao mesmo tempo, Heráclides nunca é, em momento algum da tetralogia, interlocutor de Sócrates ou sequer referido enquanto personagem – sobre a imortalidade da alma, em específico, é com Símiias e Cebes, antigos discípulos pitagóricos,¹⁷⁷ que Sócrates dialoga no último volume do texto platónico. Neste caso, diria que a manipulação da fonte bibliográfica é *total*.

Cabe ao leitor-detective, portanto, percebê-la e depois pensá-la: quem é (ou foi) Heráclides? Porquê incluí-lo neste diálogo e neste jogo intertextual? O leitor-detective investiga, pois: tratar-se-á, provavelmente, de Heráclides do Ponto, considerando, antes de mais, que é contemporâneo e conterrâneo de Sócrates e de Platão, e, depois, que foi discípulo deste último, estudando na sua Academia. Filósofo e também astrónomo, terá (?) sido o primeiro a afirmar o movimento de rotação da Terra em torno do seu eixo, mas também escrito de modo prolífico nos campos da matemática, da música, da gramática, da física, da história, da retórica e até da metafísica (interessando-se, sobretudo, pela temática da reencarnação), não raras vezes sob a forma de diálogo.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Trata-se de uma escola filosófica pré-socrática, fundada por Pitágoras (c. 570-495 a.C.), de tendências tanto místico-religiosas quanto científico-rationais e com preocupações essencialmente cosmológicas, ou seja, sobre a origem, a estrutura e a evolução do Universo.

¹⁷⁸ Cf. PORTER, Roy (ed.) 1994. “Heraklides of Ponticus”. *The Hutchinson Dictionary of Scientific Biography*. Oxford: Helicon.

Neste passo, o leitor-detective conjectura: terá Heráclides sido incluído neste suposto diálogo platónico pelo contexto espaço-temporal que partilha com o seu autor, Platão? Pela afinidade intelectual (enquanto filósofo e estudante da Academia) que com este mantém? Por partilhar, tanto com Sócrates quanto com Platão, o interesse pela ideia da reencarnação? Ou ainda, num plano outro e maior, por gravitar em torno de vários campos do saber, à semelhança do que é feito pelos vários “autores”¹⁷⁹ desta *Enciclopédia*? Por todos estes motivos ou nenhum? O leitor-detective é forçado a reconhecer: espera-o um excuro labiríntico. Fez o seu papel, mas não logrou achar saída do bosque, ou pelo menos uma que seja mais certa do que as outras. A mistura de referências históricas e literárias precisas e empíricas com elementos ficcionais, numa complicada tessitura intertextual, faz com que o leitor deixe de saber, ao certo, onde se encontra e onde perdeu o fio de Ariadne¹⁸⁰ – e é este o tipo de “efeito-névoa” que a *Enciclopédia* procura. A expressão é utilizada por Eco (2014: 35-63), num ensaio sobre *Sylvie* (1853), de Gérard de Nerval, para designar a sensação de confusão face à linha fronteira entre o sonho e a realidade.¹⁸¹ Aqui, substituiria apenas o “sonho” pela “ficção”, sendo a sensação de im-percepção desejada exactamente a mesma.

Crê Alain Montandon, atrás referenciado a propósito de *Les Formes Brèves*, que um excerto ou uma citação nunca são inocentes, pois, isolados do seu contexto, são colocados sob uma luz nova que lhes confere, não raras vezes, uma nova dimensão ou

¹⁷⁹ Especificarei, em **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**, as diferentes categorias que me parecem relevantes para uma definição dos três tipos de autores desta *Enciclopédia*, apesar de já em **II.2.1. Problemas de designação** ter introduzido a questão.

¹⁸⁰ «O cordão umbilical é o que nos liga à origem e não nos deixa perder num labirinto, liga-nos à matriz. É o fio de Ariadne que nos cortam para sermos abandonados à mercê de Minos, à vida labiríntica.» (CRUZ, 2009: 66)

¹⁸¹ Curiosamente, diz Afonso Cruz na já citada entrevista ao jornal *Rascunho* (Agosto 2017): «Acho que a realidade e os sonhos são mais ou menos o mesmo tecido e resta-nos aprender a tecer essa imaginação conjunta. Porque a realidade que conhecemos não passa da concretização de sonhos.»

um novo sentido, propícios aos jogos intertextuais (1992: 8, 28).¹⁸² Será essa, parece-me, a principal razão para que surjam com frequência nesta *Enciclopédia*. No entanto, o exercício de recorte, deslocamento e reconfiguração da citação apócrifa que aqui é feito vai mais longe nesse sentido, como já pudemos perceber e como confirmaremos na entrada *infra*, pertencente a *Recolha de Alexandria*:

(APOLOGIA DA) LEITURA FALSA

Augustine Mutiu, que a certa altura da vida trabalhou numa tipografia, **tinha por costume acrescentar frases suas a obras conhecidas** que estavam em impressão. A frase seguinte, que pode ler-se na obra *Servidão Humana* de Somerset Maugham, edição inglesa de 1967, pág. 342, é, na verdade, da autoria de Mutiu:

O pior cego é o que não quer ler.

(CRUZ, 2012: 66, destaque a negrito meu)

O título desta entrada anónima é esclarecedor (e abre até para um novo conjunto de problemas): trata-se, aqui, de promover uma assumida *apologia da leitura falsa*. Se, como temos visto, a estratégia mais comum que nesta obra é seguida para esse efeito passa por fabricar textos, de vários géneros, escritos por autores cujas identidades são igualmente fabricadas (excluindo, é claro, desta linha de raciocínio aqueles que empiricamente identificamos), ficou evidente no verbete sobre Sócrates e Heráclides uma outra estratégia, mais complexa, que passa pela reinvenção de textos pré-existentes e de reconhecida autoria, mediante a inserção, nesses mesmos textos, de elementos que lhes são estranhos, tornando-os desse modo apócrifos.¹⁸³ O engodo, neste caso, não é fácil de perceber (precisamente, por isso convocámos a figura do leitor-detective), ao passo que, nesta entrada sobre Augustine Mutiu, se torna evidente: antes de mais, porque é explicitamente tematizado (logo no título); depois, porque é inequivocamente

¹⁸² «Toute citation est d’abord une lecture» (COMPAGNON, 1979 : 21), e «não há citação sem risco pois nada do que recebemos do passado nos é dado como tal, linearmente, numa cadeia chamada história, feita de um processo de superações sucessivas dirigidas para um fim.» (LOPES, 2017 [2003]: 65)

¹⁸³ Num verbete do 3.º volume da *Enciclopédia*, intitulado «(QUATRO FRAGMENTOS SOBRE O SULTÃO) OSMAN III» (2013: 70-72), o narrador-historiador anónimo admite basear o seu relato numa «crónica apócrifa, fonte desta história».

declarado (Mutiu «tinha por costume acrescentar frases suas a obras conhecidas»); e, por último, porque é descrito de forma detalhada («A frase seguinte, que pode ler-se na obra *Servidão Humana* de Somerset Maugham, edição inglesa de 1967, pág. 342, é, na verdade, da autoria de Mutiu: *O pior cego é o que não quer ler.*»). No entanto, consideremos o seguinte: Somerset Maugham (1874-1965), dramaturgo, romancista e contista britânico, publicou de facto o romance *Servidão Humana* (*Of Human Bondage*), em 1915. A obra teve várias reedições, tendo uma delas sido lançada, em dois volumes, pela editora britânica Heron Books, exactamente em 1967. Ora, até aqui, todas as referências e informações são facilmente verificáveis. Contudo, a frase «*O pior cego é o que não quer ler*» não aparece em nenhuma edição de *Servidão Humana*. Ou seja: percebemos, entretanto, que até o próprio engodo, apesar de tematizado, declarado e descrito, se verifica falso por nunca ter chegado a ser materializado. E percebemos, também, que aos vários “autores” desta *Enciclopédia* não basta que nos sintamos confusos, mas também que compreendamos de que modo lograram, eles, confundir-nos. Quantas voltas já deu, afinal, este parafuso?¹⁸⁴

«*O pior cego é o que não quer ler*».¹⁸⁵ Na verdade, esta frase que Augustine Mutiu não chegou a acrescentar ao romance de Maugham pode funcionar de dois modos: por um lado, como 1) *comentário* (um dos últimos géneros textuais que

¹⁸⁴ Com esta pergunta retórica aludo ao título da novela gótica de Henry James, *The Turn of the Screw* (1898), por duas vias: primeiro, porque a expressão “a volta no parafuso” costuma ser utilizada para designar, prosaicamente, uma situação que se vai tornando progressivamente pior; depois, porque se trata daquela que é considerada a obra mais enigmática de James, tal como enigmática (ou pelo menos de compreensão nem sempre evidente, ainda que diferentemente da novela jamesiana) se vai revelando esta *Enciclopédia*.

¹⁸⁵ Na verdade, este provérbio corrigido surge, pela primeira vez, no romance inaugural de Afonso Cruz, *A Carne de Deus* (2008): «Enquanto os amigos que não tinha jogavam à bola na rua, Conrado lia. Um livro atrás do outro. E o pai dizia-lhe mesmo: o pior cego é o que não quer ler. Por isso, Conrado lia.» (30) No entanto, esclarece Cruz numa entrevista de 18 de Novembro de 2018 ao *Observador*: «Na verdade o primeiro livro que escrevi foi a *Enciclopédia da Estória Universal*, nem sequer foi *A Carne de Deus*, que foi o primeiro livro publicado.» Cf. <https://observador.pt/especiais/afonso-cruz-medir-a-felicidade-e-como-usar-a-lei-da-gravidade-para-medir-a-temperatura/> (último acesso: 05/11/2018).

discutirei neste subcapítulo) a *Servidão Humana* (título que o autor britânico toma emprestado da Parte IV da *Ética* (1677) de Espinosa, “Da Servidão Humana, ou A Força das Emoções”), uma vez que a obra narra a vida de Philip Carey, uma personagem à deriva e que procura desesperadamente a felicidade, parecendo, contudo, “não querer ver” a maioria das oportunidades que lhe são apresentadas nesse sentido; por outro lado, esse mesmo comentário só faria de facto sentido se esta frase de Mutiu não fosse, em simultâneo, uma 2) *correção* ao provérbio do qual deriva, “O pior cego é o que não quer ver”. Comentar e corrigir, ou *comentar corrigindo*, serão, como veremos, práticas recorrentes desta personagem:

(AS) PALAVRAS SERVEM PARA QUE NOS ENTENDAMOS OU PARA EVITAR QUE NOS ENTENDAMOS, DIZIA MUTIU

Antes de enveredar por uma carreira na publicidade,¹⁸⁶ Augustine Mutiu era corrector. Por vezes, no seu trabalho, **substituíá certas palavras, como um terrorista.**

«Desde Babel», dizia Mutiu, «que os homens não falam a mesma língua, julgam que sim, julgam que se entendem, mas não passam de estrangeiros, uns turistas das palavras.» Num **livro corrigido, ou sabotado (conforme o ponto de vista)**, por Mutiu, podia ler-se originalmente: «A vida descobre sempre novas formas, novos corpos mais propícios ao meio envolvente, mais adaptados e com melhores probabilidades de sobrevivência. A isso chamamos evolução darwiniana.» Depois da **intervenção** de Augustine Mutiu, este trecho surgiu, na primeira edição da obra, do seguinte modo: «O Espírito descobre sempre novas formas, novos corpos mais propícios ao meio envolvente, mais adaptados e com melhores probabilidades de sobrevivência. A isso chamamos metempsychose.»

(...)

(A. Mutiu, *A Letra Mata*)

(CRUZ, 2009: 87-89, destaques a negrito meus)

Este verbete do 1.º volume da *Enciclopédia*, fortemente interligado ao anterior, pertencente ao 2.º (e aqui vemos, de novo, reforçada a ideia de constante comunicabilidade entre os vários volumes da obra), não só o complementa como retoma, também, alguns temas já mencionados (como o da metempsychose, não explicitado mas sugerido na entrada «LIBERDADE DE EXPRESSÃO», ou o da figura

¹⁸⁶ Ficamos a saber, noutra entrada algumas páginas adiante, que Mutiu «foi publicitário particular, publicitário de auto-estima. Foi ele que inventou essa profissão e enriqueceu com ela.» (CRUZ, 2009: 96)

do autor enquanto manipulador ou “burlão”, a propósito da qual adiantei, em **II.2.1. Problemas de designação**, os nomes de Borges e Pavić com cujas obras, assim veremos mais à frente, os vários “autores” desta *Enciclopédia* dialogam). Ao mesmo tempo, surgem neste verbete novos temas (a que poderia também chamar problemas ou preocupações) que ocuparão, entre outros, um lugar de destaque ao longo de toda a obra, repetindo-se com frequência e que, em **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**, retomarei parcialmente, tais como: 1) o da evolução darwiniana¹⁸⁷ – que evoca tanto a ideia de uma origem ou de uma imagem arquetípica do mundo e da própria *Enciclopédia*, enquanto espelho (ainda que deformado ou deformador) e materialização *efabulatória* desse mesmo mundo, quanto a de uma possível transformação incessante de todos os elementos que compõem a “estória universal” – e 2) o da desordem babélica – que remete tanto para uma leitura bíblica do mundo quanto para um dos principais eixos em torno do qual, como vimos em **I. Literatura-mundo comparada**, gravitará o conceito de literatura-mundo: o da tradução e suas (im)possibilidades. Acima de tudo, porém, penso que este verbete reflecte bem a atitude geral e inerente às várias mãos autorais que assinam esta *Enciclopédia*: mãos que «corrig[em], ou sabota[m] (conforme o ponto de vista)», que intervêm e «substitu[em] certas palavras, como [...] terrorista[s]», tentando mostrar que *é assim, mas também pode ser de outra forma*,¹⁸⁸ e que a estória pode, de facto, reescrever a história, criando interessantes desníveis e sobreposições entre ambas.

¹⁸⁷ Veja-se, e.g., «(A) GALINHA DE GORSKI», na qual é «o amor [que funciona] como motor da evolução das espécies» (2012: 57-58).

¹⁸⁸ Esta uma ideia que reencontraremos em *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (TAVARES, 2018: 27): «**Dicionário** – Toda a literatura-Bloom é feita contra os dicionários. É um combate entre a fixação e o empurrão (a des-fixação). Tudo o que é fixo é inútil; tudo o que *só é assim*, é inútil. O que interessa à literatura-Bloom é tudo *o que é assim*, mas poderá ainda *ser de outra maneira*. Mas, na verdade, nada há que não seja interessante para a literatura-Bloom, porque nada há que não possa ser de uma outra maneira. Tudo o que é, é uma hipótese; tudo o que é, é apenas um lado de si próprio.»

Prosseguindo com as ideias *supra* da evolução darwiniana e da leitura bíblica do mundo, observemos a entrada que se segue, pertencente ao primeiro volume da *Enciclopédia*:

DARWINISMO DOS DIABOS

Quase no Princípio, criou o Senhor Deus um inferno para enfiar os anjos rebeldes e caídos. Criou umas águas e atirou com as almas desses anjos escuros lá para dentro, como pitadas de sal. Por infelicidade, nessa sopa, esses demónios tornaram-se células e depois vegetais e a seguir animais e, volvidos milhões de anos, alguns deles endireitaram-se, caminharam pela savana e começaram a ser chamados de homens.

(Anónimo, *A Bíblia, Versão Corrigida*)

(CRUZ, 2009: 28)

Este verbete, que “corrige” o episódio genesíaco da criação do homem ao misturá-lo com algumas derivações das ideias de transmutação das espécies e de selecção natural associadas ao darwinismo, incorpora, por um lado, um novo género textual a considerar – refiro-me agora às passagens de livros sagrados –, assim como dá continuidade, por outro lado, ao gesto de “correção ou sabotagem” que se estende por todos os volumes da obra e que incide, muitas vezes, precisamente sobre esse género de textos (sagrados e, por essa razão, intocáveis). Não será difícil, parece-me, supor algumas das razões pelas quais as passagens de livros sagrados são escolhidas para figurar na *Enciclopédia*, sendo que aquela que me parece mais evidente se baseia no facto de estes textos, também referenciados como sagradas escrituras (ou apenas escrituras), serem, por norma, vistos como proféticos e, por isso, infalíveis, dignos de veneração e impossíveis de questionar ou alterar. Ora, tendo em conta o gesto revisionista e desestabilizador que é proposto neste projecto “enciclopédico”, que textos poderiam ser mais “tentadores” do que estes?¹⁸⁹

¹⁸⁹ No 7.º volume da *Enciclopédia*, há um verbete justamente intitulado «LEITURA E EXEGESE BÍBLICA PARA A DESMISTIFICAÇÃO E DOMESTICAÇÃO DOS MILAGRES» (2018: 62-69) cujos termos me parecem felizes para a compreensão do exercício revisionista aqui proposto.

No entanto, não são apenas os textos religiosos de valor sagrado para o Cristianismo que aqui merecem “revisão”: há referências e comentários em relação a todos os grandes sistemas religiosos e espirituais (refiro-me, para além do Cristianismo, ao Islamismo, ao Hinduísmo, ao Budismo, às diferentes religiões populares de África, da Ásia e das Américas, e ainda à religião tradicional chinesa, incluindo o Taoísmo e o Confucionismo), assim como os há, também, em relação a outros de menor dimensão (como o Judaísmo). Há, inclusive, verbetes que, à semelhança do que é feito por Augustine Mutiu em «(APOLOGIA DA) LEITURA FALSA», reproduzem a prática de «acrescentar frases suas a obras conhecidas» citando passagens do Alcorão, livro sagrado do Islamismo, que não existem no texto de partida,¹⁹⁰ e outros ainda, como o que abaixo veremos, que consideram e “corrigem” o que sobre alguma passagem do Alcorão foi dito, encetando, dessa forma, uma nova forma de jogo intertextual, mediante a qual *um comentário corrige outro comentário*:

(SÓ PARA) CONTRARIAR

No Alcorão 6:144; 7:40; 7:73; 11:64; 12:65; 12:72; 56:55; 81:4; 88:17 fala-se em camelos. Só para contrariar Jorge Luis Borges que disse:

«No Alcorão não aparecem camelos. Como foi escrito por árabes, não foram considerados necessários.»

(*Nikola Szabó*)

(CRUZ, 2012: 33)¹⁹¹

Eis o último género textual do qual nos ocuparemos neste subcapítulo (o que não significa que nos tenhamos detido sobre todos os géneros textuais presentes na *Enciclopédia*, pois não se trata, aqui, de listá-los de forma exaustiva mas, antes, de apontar e reflectir sobre alguns dos mais recorrentes e, ao mesmo tempo, mais

¹⁹⁰ Como acontece, por exemplo, na entrada seguinte: «SINCERIDADE / “Se és sincero, deseja a morte.” (Alcorão)» (CRUZ, 2009: 108)

¹⁹¹ Em *Jalan jalan* depararemos com o seguinte: «Borges disse, erradamente, que o Alcorão não mencionava camelos, pois estes seriam tão omnipresentes que seria perfeitamente redundante falar deles. O Alcorão fala de camelos, mas a justificação parece-me boa.» (CRUZ, 2017: 220)

relevantes no âmbito deste trabalho): o comentário. Trata-se, neste caso, de um comentário a um comentário feito por Borges sobre a (in)existência de camelos no Alcorão, que, por sua vez, apenas ecoa e expande uma observação que o autor argentino leu noutra fonte (*The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, obra de Edward Gibbon publicada em 1776). A frase aqui atribuída a Borges não corresponde, *ipsis verbis*, ao que é dito pelo autor no ensaio “El escritor argentino y la tradición”,¹⁹² a que pertence, apesar das aspas com que é ladeada (reiterando a forma problemática como nesta *Enciclopédia* se mobilizam citações, já acima colocada em evidência). Não obstante, reescreve fielmente a ideia do autor que, aproveitando a afirmação do historiador inglês, desenvolve e defende a ideia de que, no Alcorão, não há lugar para camelos uma vez que, no mundo árabe em que o livro é tido como sagrado, estes fazem parte da cultura local, tornando-se por isso demasiado óbvios e invisíveis aos olhos do autor que faz parte dessa mesma cultura.¹⁹³ Ora, o argumento crítico que Borges tenta estabelecer a partir desta ideia posiciona-se, na verdade, contra uma percepção falaciosa do *localismo*, segundo a qual um determinado autor terá, obrigatoriamente, de incluir na sua obra referências abundantes à “cor local”, explicitando e enfatizando a sua pertença a uma cultura ou um país.¹⁹⁴ No entanto, por descuido ou conveniência, é provável que Borges não tenha lido com atenção as palavras de Gibbon. Aquilo que o historiador afirma na nota 13 do capítulo L, onde faz uma descrição detalhada da península arábica

¹⁹² Cf. BORGES, 1974: 267-274.

¹⁹³ «Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán*, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fué escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.» (BORGES, 1974: 274)

¹⁹⁴ Um posicionamento de teor cosmopolita com o qual o argumento central desta tese naturalmente se alinha.

e da vida de Maomé, é o seguinte: «Mohamed himself, who was fond of milk, prefers the cow, and does not even mention the camel».¹⁹⁵ Significa isto que Gibbon não se referia, exactamente, aos camelos, mas sim ao seu leite. Ainda assim, é compreensível que, para efeitos do argumento que Borges queria propor, *se non è vero, è ben trovato*. Por outro lado, o autor desta entrada, Nikola Szabó, não se limita a escrevê-la «só para contrariar», como anuncia o título (e como é muitas vezes o caso, no âmbito desta *Enciclopédia*): Szabó corrige, em bom rigor, tanto Gibbon como Borges, pois ambos estariam efectivamente errados. Com efeito, tanto nas passagens referidas («6:144; 7:40; 7:73; 11:64; 12:65; 12:72; 56:55; 81:4; 88:17») quanto noutras, não mencionadas, do Alcorão, existem referências a camelos, embora nem sempre sejam explícitas (fazem-se, muitas vezes, por metonímia ou sinonímia). “BORGES ESTAVA ERRADO”, na esteira de uma fórmula muitas vezes utilizada ao longo da *Enciclopédia*,¹⁹⁶ teria por isso sido um justo e possível título alternativo para esta entrada.

Enquanto conjunto de observações objectivas e subjectivas que tenta evidenciar o sistema de ideias de um texto (independentemente do grau de concordância ou discordância que com ele estabeleça), a sua organização interna e as suas intenções comunicacionais (as do autor e/ou as do próprio texto), o comentário parece ser um género textual muito propício aos jogos de “correções” a que esta *Enciclopédia* convida. E porque os comentários assumem, aqui, um estatuto literário, os “autores” destes textos são, em simultâneo, aquilo que Hartman (2007 [1980]: 189-213) designa como pensadores críticos (*Denker*) e escritores criativos (*Dichter*), não havendo uma distinção clara ou uma distância criativa significativa entre ambos. Criticar e criar, ou *criticar criando*, de uma forma que não pretende ser autoritária (nem sequer totalmente

¹⁹⁵ Veja-se a edição em 2 volumes, de 1932, publicada pela Random House (New York).

¹⁹⁶ Cf. e.g. «DOSTOIÉVSKI ESTAVA ERRADO» (CRUZ, 2012: 37) ou «EINSTEIN ESTAVA ERRADO» (id., *ibid.*: 43).

autorizada, porque *efabulatória*), mas antes promotora de uma reflexão sobre e de um diálogo com uma tradição literária em relação à qual se pretende demonstrar conhecimento e pertença. Ao mesmo tempo, criticar criando uma *estória secundária* para sugerir ao leitor uma possível “verdade por detrás de”¹⁹⁷ episódios da *história* (geral e literária) dita *principal* ou como tal aceite.

Há neste verbete sobre Borges e a partir dele, como em muitos dos que dão corpo a esta *Enciclopédia*, um interesse particular pelo episódico e pelo *detalhe* que é comumente enfatizado em quase todas as formas de microficção. Diria Eco que «parece que a ficcionalidade é revelada por insistência em pormenores não verificáveis» (1995: 128), embora reconheça, umas páginas adiante, que «não existe um sinal irrefutável de ficcionalidade» (131). Um «desejo de *fixar* um instante preciso, memorável, que requer a procura de uma fórmula densa e concisa que traduza plenamente o instante fugitivo», diria Montandon (1992: 8, tradução minha), referindo-se aos textos breves para mostrar que são estes os que melhor se adequam à fixação e à exploração do «instante preciso», do detalhe. Diria, por minha vez, que os textos breves desta *Enciclopédia* correspondem, nessa medida, àquilo que deles é esperado mas não só: apesar de respeitarem, como vimos ao longo deste subcapítulo, muitas das especificidades associadas aos géneros textuais a que correspondem, permitem ao mesmo tempo que os consideremos e revisitemos de uma forma que não os *essencializa*.¹⁹⁸ Há nesta *Enciclopédia* géneros textuais que se constroem com e por via de outros (lendas e haicais, comentários e passagens de livros sagrados, entre outros), criando uma surpreendente e fecunda porosidade entre o que é considerado canónico e

¹⁹⁷ «La publication d’histoires secrètes et de petits détails longtemps cachés ouvre un vaste champ à la curiosité, à ce désir de savoir irrépressible, et à ce qui est secondaire ou marginal.» (MONTANDON, 1992: 99)

¹⁹⁸ «Le problème de la nature génologique de l’écriture littéraire, et de ce qui semble surgir déjà comme *son impossibilité puriste*» (BUESCU, 2003: 47, destaques meu).

aquilo que não é, entre manifestações de alta cultura (tradições religiosas, filosóficas e literárias) e de cultura popular (oral e escrita), entre diferentes formas discursivas de representação da realidade. Talvez que os vários textos breves presentes nesta *Enciclopédia* possam parecer, à primeira vista, banalidades que só se tornam interessantes ou luminosas pelo facto de surgirem em cadeia, «como na técnica da lista em que as palavras mais banais se tornam admiráveis pela relação incongruente que instauram com outras palavras igualmente banais» (ECO, 2014: 79), ou até mesmo mero «*furor sententialis*» (id., *ibid.*: 83). «Pensée[s] ratatinée[s], sagesse en pilule, philosophie par télégramme» (MONTANDON, 1992: 6), textos que são curtos apenas por alguma impossibilidade (ou putativa incapacidade) de escrevê-los num género mais amplo e contínuo. No entanto, creio que será também produtora pensar a brevidade textual como enriquecimento e não o seu oposto (todos os elementos, sendo em menor número, *significam*), como exercício de apuramento e acuidade estéticos e como experiência condensada que articula, ao mesmo tempo, o elementar e o complexo, o atomismo e a constelação (adaptado de MONTANDON, 1992: 38). Não se tratará, pois, de “dizer muito com pouco”, mas sim de dizer *de outra forma*.¹⁹⁹

Diz Zamyatin, romancista russo da primeira metade do século XX, num ensaio de 1923 intitulado “On Literature, Revolution, Entropy and Other Matters” (in GINSBURG, 1970: 111-112):

¹⁹⁹ No seu último estudo sobre Goethe, João Barrento refere-se aos textos aforísticos do autor alemão em termos que me parecem relacionáveis com esta leitura que proponho da obra cruziana, a saber: «No caso de Goethe é inegável que serão, elas também, expressão da **banalidade autorizada**, sobretudo quando as tomamos isoladamente. Mas a presença de tais “banalidades” é uma constante na obra de um autor que, especialmente depois do regresso de Itália, fez **da expressão de verdades simples e essenciais quase um programa literário de base intuicionista e ontológica**, como já foi dito. Muitas das *Máximas* de Goethe são, como em pensadores modernos (penso no Walter Benjamin de *Einbahnstraße*/Rua de Sentido Único, no Ernst Bloch de *Spuren*/Vestígios ou no Adorno de *Minima Moralia*), reflexões efabulativas, imagens de pensamento (*Denkbilder*) que se exprimem através de uma lógica assistemática, de formas de “pensamento selvagem” (Lévy-Strauss)» (2018: 190, destaques a negrito meus).

The old, slow, creaking descriptions are a thing of the past; today the rule is brevity — but every word must be supercharged, high-voltage. We must compress into a single second what was held before in a sixty-second minute. And hence, syntax becomes elliptic, volatile; the complex pyramids of full-stops are dismantled stone by stone into independent sentences. When you are moving fast, the canonized, the customary eludes the eye: hence, the unusual, often startling, symbolism and vocabulary. The image is sharp, synthetic, with a single salient feature — the one feature you would glimpse from a speeding car.

É uma *outra* velocidade textual aquela com a qual o leitor deve tentar colaborar, uma *outra* fórmula rítmica destinada a ser consumida «entre duas estações de metro (aparentemente o único momento de leitura possível para o homem moderno)» (MONTANDON, 1992: 15, tradução minha). Um outro tecido textual composto por “imagens agudas e sintéticas”, breves e que se encadeiam, formando um mosaico que permite multiplicar os percursos possíveis de leitura. Um conjunto de textos genologicamente diversos e não-sistemáticos, que nem por isso excluem uma certa ordem (ou possibilidades de ordenação) interior, passível de ser estabelecida como veremos na próxima e última secção deste subcapítulo.

* * *

– O que te parece caótico, ó Rei, é apenas um alfabeto que se desconhece.
(CRUZ, 2009: 124)

Para quem não sabe, isto é um labirinto, mas, para quem sabe, é uma linha recta em direcção à luz.
(CRUZ, 2015^a: 154)

Falar sobre estrutura significa, sempre, falar sobre o modo como as diferentes partes de um todo estão dispostas. Falar sobre estrutura textual, portanto, significará sempre falar sobre a *construção* de um texto, do ponto de vista da ordenação dos seus elementos (de acção, de espaço, de tempo, de personagens e de vozes ou perspectivas).

O que não significa, porém, que se fale sempre sobre essa estrutura textual do mesmo modo, com o mesmo sentido ou com as mesmas implicações. Por um lado, é possível pensar a *estrutura* enquanto «sistema de relações que se estabelecem entre os elementos de um texto, de forma a que cada elemento deve a sua significação à solidariedade ou ao vínculo que funda com os restantes»,²⁰⁰ se tivermos em consideração as perspectivas de alguns formalistas russos, como Jakobson²⁰¹ (ao nível da teoria da literatura), ou as de alguns teorizadores fenomenológicos, como Ingarden²⁰² (ao nível da estética da recepção). Se, por outro lado, nos apoiarmos nas ideias de alguns estruturalistas franceses da década de 1960 (como Barthes, Greimas ou Genette, entre outros), tomaremos a *estrutura* como um sistema de significação passível de uma análise potencialmente objectiva, com vista ao estabelecimento de uma espécie de gramática universal do texto literário (a partir dos princípios gerais que governam o uso da linguagem, dentro do quadro da linguística pós-saussureana).²⁰³ São numerosos os posicionamentos teóricos e as derivações conceptuais possíveis no que respeita ao entendimento da ideia de estrutura, no âmbito das ciências sociais e humanas,²⁰⁴ dependendo dos aspectos que, relativamente à mesma, se pretendam enfatizar. No entanto, as *questões de estrutura* de que aqui nos ocuparemos privilegiarão, não uma perspectiva de *reciprocidade significadora* ou de *sistematização formal* dos elementos constituintes do texto, como sucede nos exemplos *supra*, mas antes uma atenção à *sucessão* dos mesmos, que, como veremos, não é unívoca ou sequer evidente.

²⁰⁰ Carlos Ceia: s.v. “Estrutura”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (último acesso: 24/07/2018).

²⁰¹ Veja-se *Essais de linguistique générale* (1963), uma colectânea de artigos traduzidos e publicados em 2 volumes pela Ed. de Minuit.

²⁰² Cf. INGARDEN, 1973 [1926].

²⁰³ Veja-se SAUSSURE, Ferdinand de. 1998 [1916]. *Curso de linguística geral*. Trad. José Victor Adragão. Lisboa: Dom Quixote.

²⁰⁴ Veja-se Carlos Ceia: s.v. “Estruturalismo”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (último acesso: 25/07/2018).

O modo como os diferentes elementos textuais se encadeiam, pois, desde a primeira página até à última, por norma define o modo como, gradual e globalmente, apreendemos e compreendemos qualquer texto. Mesmo nos casos dos textos literários em cuja sequência cronológica há saltos, lacunas ou recuos (refiro-me às prolepses, às elipses e às analepses, do ponto de vista narrativo), essas formas de anacronia não prejudicam o discernimento estrutural da obra, uma vez que estão tradicionalmente codificadas e sinalizadas. Todavia, o “modo de usar” (leia-se o modo de ler e entender) esta *Enciclopédia* diverge daquele que é por norma aceite, mediante o qual tendemos a ler do início para o fim, da esquerda para a direita (no caso dos sistemas de escrita, como o nosso, baseados no alfabeto latino) e de cima para baixo, acreditando que a esse percurso de leitura corresponderá a organização interna do texto. No caso desta *Enciclopédia*, as “normas” a seguir serão contudo outras e diversas:

O leitor poderá utilizar esta obra da maneira que mais lhe agradar. (...) [O leitor poderá, por exemplo,] começar do meio, em qualquer página, desbravando o seu próprio caminho. Atravessará o livro *como uma floresta, de sinal em sinal*,²⁰⁵ orientando-se pela estrela, pela lua e pela cruz. De uma outra vez, vai lê-lo como o falcão que voa unicamente na quinta-feira, ou então poderá virá-lo e revirá-lo como se fosse um “cubo mágico”. Aqui, *nenhuma cronologia será necessária, nem respeitada*. Desse modo, *cada leitor criará o seu próprio livro*, como uma partida de dominó ou de baralho, recebendo deste dicionário, como de um espelho, tanto quanto nele investir, pois – está escrito nesta enciclopédia²⁰⁶ – não se pode receber da verdade mais do que nela se investiu. Além disso, *não se é obrigado a ler este livro por inteiro*; pode-se percorrer metade dele, ou apenas uma parte, e ficar por aí, como acontece geralmente com os dicionários. Mas quanto mais se pede, mais se recebe, e o descobridor perseverante terá nas suas mãos todas as *ligações* entre os termos deste dicionário. O resto ficará para os outros.

(PAVIĆ, 1990: 21-22, destaques meus)

²⁰⁵ Uma imagem à qual já anteriormente recorri, na senda de Eco e de Borges, a propósito da figura do leitor-detective.

²⁰⁶ Apesar de algumas edições da obra (mesmo as sérvias) apresentarem apenas o título *Dicionário Khazar*, a sua versão completa inclui o seguinte: *Romance-Enciclopédia em 100 000 palavras*. Tal como acontece com a *Enciclopédia da Estória Universal*, também o projecto literário do autor sérvio é problematizante no que respeita a sua designação e, por conseguinte, quanto à sua pertença genológica.

Na verdade, estas “Observações preliminares” (13-24), que abrem o *Dicionário Khazar* de Pavić, poderiam de facto surgir num dos prefácios atribuídos a Théophile Morel, organizador dos vários volumes da *Enciclopédia*. São vários os aspectos que viabilizam uma reflexão conjunta sobre os dois textos literários, ainda que não seja este o momento para desenvolvê-la²⁰⁷ – no entanto, creio que poderemos desde já abrir caminho nesse sentido, percebendo de que formas este “Modo de usar o dicionário” (20-22) do autor sérvio é capaz de iluminar a nossa compreensão estrutural da enciclopédia cruziana.

«O leitor poderá utilizar esta obra da maneira que mais lhe agradar»:²⁰⁸ será este talvez um lugar-comum, aplicável a quase todos os objectos artísticos, com a ressalva de, no caso desta *Enciclopédia* (como no do *Dicionário*), a essa liberdade de utilização poderem, de facto, corresponder múltiplos percursos de leitura e diferentes saídas hermenêuticas, por vezes até mesmo contraditórias.²⁰⁹ «Cada leitor criará o seu próprio livro», num exercício simultâneo de construção (estrutural) e desconstrução (ontológica) do objecto literário, recebendo do mesmo «tanto quanto nele investir». «Como [n]uma partida de dominó ou de baralho», o leitor avançará neste *jogo aberto*²¹⁰ com tudo o que de aleatório e de lúdico esse movimento *também* pressupõe, deixando assim implícitas as noções de *lector ludens* e de *liber ludens* às quais, ainda que noutros termos, tenho vindo a aludir em subcapítulos anteriores. Seja qual for o “modo de usar”, o percurso de leitura ou a via de *construção estrutural* adoptados – e aqui, de facto, trata-se de

²⁰⁷ Cf. **II.2.4. Diálogos transnacionais** (177-179).

²⁰⁸ Similarmente, leremos em Tavares: «Gosto da ideia de este livro ser lido desde o início ao fim ou exactamente ao contrário; ou ainda por saltos, por fragmentos, capítulos ou entradas e saídas rápidas. O leitor entra onde e quando quiser e sai também, claro, quando e onde quiser (e um livro ter muitas saídas de si próprio, sempre me pareceu sensato).» (2013: 529)

²⁰⁹ Recordo a ideia de *dissoi logoi*, estratégia ou exercício retórico a que aludi em nota de rodapé anterior (cf. nota 127), que consiste na apresentação e defesa de um argumento e, simultaneamente, do seu oposto e que poderá, temática e hermenêuticamente, sustentar a leitura desta *Enciclopédia*.

²¹⁰ É, naturalmente, com a ideia de *obra aberta* (cf. Eco, *Opera aperta* [1962], *Lector in fabula* [1979] ou *I limiti dell'interpretazione* [1990]) que estabeleço o jogo de palavras e o paralelismo.

construir e não de simplesmente assimilar uma estrutura fixa e pré-concebida –, creio que subjaz a qualquer experiência de leitura desta *Enciclopédia* uma dimensão forte de *errância textual* à qual deve o leitor estar disposto, pois só assim «terá nas suas mãos todas as *ligações* entre os [seus] termos» ou, pelo menos, alguma possibilidade de as estabelecer.

Não obstante, penso que serão três os percursos de leitura mais evidentes para o leitor desta *Enciclopédia*, quer consideremos toda a colecção quer cada volume isoladamente: em primeiro lugar, e servindo-se da chave de leitura mais óbvia, pode o leitor seguir a ordem alfabética das entradas apresentadas, acompanhando o objecto-livro do princípio ao fim sem que isso seja garante, porém, de um acompanhamento “com princípio, meio e fim” da sua estrutura; em segundo lugar, pode escolher acompanhar determinado assunto, autor ou personagem, avançando e recuando conforme esse trilho lho exija, seleccionando algumas entradas em detrimento de outras; em terceiro lugar, pode ainda o leitor lançar-se no texto ao acaso, «começar do meio» como sugere Pavić que façamos com o seu romance lexicográfico, saltando de registo em registo já que «não se é obrigado a ler este livro por inteiro; pode-se percorrer metade dele, ou apenas uma parte». Em qualquer dos casos, dependerá sempre a *estrutura* da obra da forma como nela escolher *caminhar* o leitor:

(...) não ao estilo clássico mapa-mundo, onde cada lugar está fixado na quadrícula de uma geometria que reabsorve as diferenças em benefício do algarismo e da medida, como que para satisfazer o desejo de omnisciência de um olhar absoluto, mas antes segundo o modelo do caderno de campo de *um grupo de viajantes que se esforça por traçar uma rota à medida que abre caminho através de espaços captados na sua estranheza*: cartografia das linhas de fuga assim como das linhas de força, das coerências, das encruzilhadas, dos pontos de referência, mas também dos obstáculos e dos caminhos transversais.

(Christian Jacob²¹¹ *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013: 173²¹² *apud* DUARTE^a, 2017: 75, destaque meu)

²¹¹ Em *L'Empire des cartes: approche théorique de la cartographie à travers l'histoire* (1992).

É justamente «através de espaços captados na sua estranheza» que deve circular o leitor-caminhante, aceitando o espaço literário como um espaço de errância e de limites móveis, pleno de «encruzilhadas», «obstáculos» e «caminhos transversais». E por “limites”, aqui, deveremos ser capazes de entender todos aqueles que por norma circunscrevem o fenómeno literário: os da imaginação, os da história, os do tempo e do espaço, os da razão e os da própria linguagem, para mencionar apenas alguns dos que me parecem fundamentais. No entanto, há «linhas de força» e «pontos de referência» que podem orientar esta navegação,²¹³ tais como: a recorrência de certos tópicos (sobre os quais falaremos no próximo subcapítulo, **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**) e seus pontos de chegada; a convocação regular de algumas personagens, através de cuja interacção se vai desenhando uma interna e reconhecível rede intertextual;²¹⁴ e um tom de *ironia* predominante, que concorre para a capacidade de re-descrição que cada um faz de si e do mundo e que nos relembra, a nós leitores, que é *nesse tom* que devemos avançar no texto.

Na ausência de *um* caminho (ou *uma* estrutura, ou *uma* tese, ou *uma* ideia-chave) óbvio e demarcado, a *Enciclopédia* oferece-nos, portanto, vários:

Il ne s’agit pas de trouver un principe unifiant qui puisse tout réunir dans un ensemble cohérent mais, au contraire, de concevoir l’idée d’œuvre et de livre comme lieu où peuvent et doivent se manifester et maintenir des divergences textuelles non redevables du même principe, et pourtant non annulables automatiquement entre elles.
(BUESCU, 2003: 51)²¹⁵

²¹² Em *Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta*. Lisboa: KKYM+EAUM, referindo-se Didi-Huberman ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

²¹³ «EREMITÉRIO / Dizem que cada homem é uma ilha, mas, para ser preciso, cada homem é um naufrago. (*Malgorzata Zajac*)» (CRUZ, 2014: 85)

²¹⁴ Outro elemento central que reforça (ou, melhor dizendo, assegura) a ideia de comunicabilidade entre os diferentes volumes da *Enciclopédia*.

²¹⁵ Este excerto provém de um artigo onde Helena Carvalhão Buescu se ocupa, a propósito da ideia de livro em Pessoa e Mallarmé, da relação entre fragmento e lacuna.

O que me parece importante, desde já, é ir percebendo como unidade e homogeneidade não têm de ser (nem são, de facto) sinónimos absolutos, e que a um «princípio unificador» não tem, necessariamente, de corresponder um «todo coerente». Isto vale tanto para concepções mais abrangentes (ou simplesmente outras) da «ideia de obra e de livro», como acontece no texto de Buescu de onde transcrevo o excerto *supra*, como também se aplicado às questões mais específicas de estrutura textual de que trata este subcapítulo. É preciso procurar “estrutura” sem que a reduzamos a “a estrutura”, tal como acredito que devemos procurar “sentido” e não “o sentido”, pois nem um nem o outro são inequivocamente fixos ou fixáveis, nem tampouco destinados desde uma origem, mas antes e sempre algo que ocorre e se constrói num processo dinâmico e recíproco de comunicação entre interlocutores, aos quais poderemos, de igual modo, chamar autores e leitores.

A experiência do caos, do acaso e da estranheza serão, pois, nesta *Enciclopédia* como noutros projectos literários porventura mais convencionalmente enquadrados (tanto quanto a literatura poderá sê-lo), não motivos de alienação mas, antes, vias de produção de sentido *em si mesmos*. De novo, e transpondo o que atrás ficou dito a propósito da *forma* desta *Enciclopédia*, consideremos que uma estrutura imprevista e uma ausência de estrutura não serão, de facto, a mesma coisa:

Il y a (...) des formes de préméditation qui contemplent *l'idée d'inachèvement ou de dérive, de mouvement chaotique et hasardeux* – qui nous obligent alors à faire place, dans nos formes de lecture et de perception textuelle (c'est-à-dire, rappelons-le, métaphoriquement dans nos formes de perception de monde), à *des conjonctions inattendues de mouvements entre particules* dont le croisement, même si inattendu, n'en est pas moins significatif.

(id., *ibid.*: 55, destaques meus)

Este cruzamento entre «conjunções inesperadas de movimentos entre partículas» não será apenas significativo, como na verdade também *fecundo*, no sentido mais forte do termo. É, precisamente, da ideia de *choque entre partículas* que decorre a possibilidade de criação do mundo, tanto para os Atomistas (como Leucipo e Demócrito, no século V a.C.) quanto para os Epicuristas (como Epicuro e Lucrecio,²¹⁶ entre os séculos IV e I a.C.), no âmbito da cultura ocidental.²¹⁷ De acordo com esta perspectiva, é pelo *desvio e choque* imprevisível dos átomos (ou partículas) na atmosfera que surgem os diversos corpos e formas da natureza, no quadro de uma cosmogonia que decorre, não de uma evolução linear das “coisas” (*rerum*), mas antes de uma disrupção na sua ordem e no seu trajecto habituais.²¹⁸ O termo latino utilizado para esse desvio é *clinamen*, e tem servido em vários contextos e de formas diversas para pensar questões de escrita poética (para Manuel Gusmão, por exemplo, «os átomos como as letras continuam/ a declinar os corpos e os nomes de cada coisa» [2001: 21]), de tradução (Herberto Helder fala sobre o «erro feliz», que «desarruma» e «regenera» uma determinada tradição poética mediante os elementos de outras tradições que esta traz para dentro de si, permitindo-lhe assim compreender-se a si *mesma no outro* [1997:

²¹⁶ Veja-se o poema *De rerum natura (Da natureza das coisas)*, escrito no século I a.C. por Tito Lucrecio Caro, e que deriva precisamente da física atomista de Demócrito e da filosofia moral de Epicuro daí decorrente. Cito um fragmento do Livro II: «Desejamos que a este propósito tu saibas também que,/ quando os corpos se deslocam verticalmente para baixo através do vazio,/ devido ao seu próprio peso, se desviam um pouco do seu trajecto,/ apenas o suficiente para se dizer que houve uma oscilação no seu percurso./ Porque se não se desviassem, tudo cairia para baixo/ como as gotas de chuva, através do vazio profundo,/ e não se produziriam entre eles nem choques nem golpes/ e assim a natureza nunca teria criado coisa nenhuma.» (2015: 89)

²¹⁷ Pela mesma altura (ou talvez mesmo antes dos Gregos, de acordo com algumas fontes), também as escolas atomistas Jainistas (século VI a.C.), na Índia, admitiam e estudavam o conceito de atomismo. Veja-se, *e.g.*, o verbete “atomism” em IANNONE, 2001: 62-63.

²¹⁸ Neste sentido, também Karl Heinz Böhrer, académico e ensaísta alemão, refere a possibilidade de uma evolução narrativa do texto literário que se vai fazendo por rupturas ou epifanias, em *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance* (1994).

45])²¹⁹ ou de influência (um termo desusado mas de que se serve Harold Bloom, em *The Anxiety of Influence* (1973), para descrever o modo como alguns autores procuram “desviar-se” da influência dos seus predecessores), entre outras. Aqui, pode servir-nos a ideia de *clinamen* para pensar as várias alternativas de estruturação desta *Enciclopédia* (aquelas já sugeridas, assim como outras não mencionadas mas igualmente possíveis) como sendo resultantes de um processo criativo que se faz, 1) não por uma lógica de associação imediata, mas pela dissociação de ideias correlatas mas improváveis, e 2) mediante saltos de registo por entre entradas unicelulares que funcionam como unidades mínimas de pensamento, no quadro de uma «estética do insólito» (CORDEIRO e SIMÕES, 2007: 11)²²⁰ passível de causar estranheza, mas nem por isso menos legítima ou produtora.

De acordo com Silvina Rodrigues Lopes,

Não são as dificuldades de leitura que devemos recusar, é a ilegibilidade, no sentido de facilidade excessiva, de uma não resistência à leitura que só pode significar que não se sai do círculo fechado do mesmo, isto é, que aquela não tem nenhum efeito, não nos faz negar nada, não dá lugar a nenhuma experiência, nenhum “sim”. (...) Sem resistência à comunicação não se sairia do puro automatismo em que nada começa. Porque um começo é isso – não a origem, mas o devir enquanto força de disrupção dos contextos, das referências, das destinações.
(2017: 19-20, 25)

Será uma certa capacidade de *criar resistência*, portanto, ou *atrato*,²²¹ o garante de um «devir enquanto força de disrupção», força de disrupção essa que não será difícil relacionar com a exposta por Wilde, para quem ela é função de toda a arte, pois a si cabe «assaltar de surpresa o previsível e o prognosticável» (2015: 9). Creio também que

²¹⁹ E regressamos, aqui, à ideia de *tradução enquanto via de circulação e inclusão* de elementos alheios em património próprio, central para a compreensão do conceito de literatura-mundo (ou, pelo menos, de um dos principais eixos em torno dos quais gravita).

²²⁰ A expressão surge num artigo de Montandon intitulado “Minimalisme et forme brève dans l’écriture contemporaine” (7-39).

²²¹ Para recuperar um dos termos que dá título ao volume de ensaios de onde é extraído o excerto *supra*, *Literatura, defesa do atrito*.

não andaremos muito longe, aqui, de um conceito proposto por Chklovski (1893-1984) e que, como veremos, poderá ser tão ajustado para a compreensão estrutural desta *Enciclopédia* quanto para um melhor entendimento da sua diversidade genológica (subcapítulo anterior) e temática (próximo subcapítulo): o conceito de *ostranenie* ou estranhamento.²²² Defende o formalista russo, no ensaio “Iskusstvo kak priem” (“A arte como processo”), publicado pela primeira vez em 1917:

A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização [*ostranenie*] dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte.²²³

Por outras palavras, deverá a arte ser capaz de apresentar as coisas numa nova e estranha forma, *desfamiliarizando* o real, o conhecido e a experiência, ao mesmo tempo que se constitui, assim, a si mesma como objecto estético. Deverá o texto literário, portanto, ser capaz de *deslocar* a nossa percepção habitual do mundo,

(...) ao nível da linguagem, porque a torna difícil e hermética; ao nível do conteúdo, porque desafia e transforma as ideias pré-concebidas sobre o mundo; e ao nível das formas literárias, porque *estranha* as convenções literárias, introduzindo novas formas de expressão.²²⁴

No que respeita esta *Enciclopédia*, diria que a noção de estranhamento se aplicará mais ao «conteúdo», às «formas literárias» e às possibilidades de estruturação da obra do que propriamente ao nível da sua linguagem. Debruçando-se este subcapítulo

²²² Um conceito que, justamente, Helena Carvalhão Buescu relaciona com a desfamiliarização no âmbito da literatura-mundo, por exemplo em “Worlding Literatures in Portuguese” (2013^a).

²²³ Chklovski in TODOROV, 2018 [1978]: 82. O trabalho de Chklovski contribuiu decisivamente para o entendimento da escrita literária enquanto prática social, uma ideia que viria a ser central para os formalistas, para Bakhtin, e também no campo da semiótica.

²²⁴ Carlos Ceia: s.v. “Estranhamento (ostranienie)”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (último acesso: 11/07/2018).

especificamente sobre questões de estrutura, diria então que, à luz do acima exposto, não me parece exequível que se procure construir um todo coerente desta *Enciclopédia* como resultado da articulação limitada das suas partes (não obstante as pistas a que já acima aludi, nesse sentido), tendo em conta o seu «inacabamento essencial» (LOPES, 2017: 90), isto é, considerando que: 1) cada facto, raciocínio ou conclusão é, com frequência, confrontado com o seu oposto, evidenciando assim a sua instabilidade; 2) há interrupções, cortes e lacunas por vezes difíceis (ou impossíveis) de superar, do ponto de vista narrativo; e 3) a cada ponto de chegada corresponde, não raras vezes, novo ponto de partida, prevalecendo um movimento de indagação incessante que nos obriga, pois, sempre *errando pelo texto*, a continuar a caminhar,²²⁵ para o que uma curiosa entrada sobre “corvos” nos pode servir de metáfora:

CORVOS

Aos homens que tentavam sedentarizar-se, os Ubitatã cortavam-lhes os pés: «se não caminham, não precisam deles». E davam os pés a comer aos corvos. (...)
(CRUZ, 2012: 34)

«É óbvio que não pode perder-se aquele que não tem estrada»,²²⁶ e, na ausência de uma estrada, ou pelo menos na ausência de uma com sentido único, pode o leitor tomar parte da “singular fortuna” que associou Baudelaire, ainda em meados do século XIX, à figura do poeta moderno: a da *viagem interminável* («Singulière fortune où le but se déplace,/ Et, n'étant nulle part, peut être n'importe où!»).²²⁷ Pressupõe esta viagem interminável uma ideia de circulação constante que, como vimos em capítulos anteriores, é também central para o entendimento epistemológico do conceito de

²²⁵ «PERDER / Todos nos perdemos uma primeira vez e todos reencontramos o caminho perdendo-nos uma segunda vez. (*Malgorzata Zajac*, Fragmentos do espanto)» (CRUZ, 2018: 96)

²²⁶ Ludwig Tieck *apud* BARRENTO, 2001: 141.

²²⁷ Do poema “Le Voyage”, escrito em 1859 (para Maxime Du Camp, escritor e fotógrafo francês) e pertencente a *Les Fleurs du Mal*.

literatura-mundo, em diálogo com a qual temos vindo a ler e a caminhar com esta *Enciclopédia*, assim como procuraremos fazê-lo, mais adiante, face ao *Bairro* taviariano.

Trata-se aqui de uma forma de caminhar pelo texto que é, afinal, forma de caminhar pelo mundo,²²⁸ criando assim uma espécie de «cânone pedestre»²²⁹ (e, por isso, necessariamente *móvel*) pela variedade de espaços, de tempos, de personagens e de tradições culturais e literárias com os quais se vai estabelecendo produtivo contacto (porque não é apenas referencial, mas de facto inclusivo), ao mesmo tempo que, textual e conceptualmente, se ensaiam novas formas de *ver* (e de ler) esse mesmo mundo.

Ensaiam-se, em vários verbetes, diversas cosmogonias que passam, amiúde, por experiências de *expansão* ou de *compressão* do universo, como veremos no verbe *infra* que apenas parcialmente transcrevo, já que se trata de um dos mais longos (e a meu ver significativos) do segundo volume da *Enciclopédia* («TERRA OCA E AS VARIANTES DO PRÉDIO», 91-100):

(...)

As cidades do segundo esquerdo

Empédocles chamava Discórdia (Neikos) a uma substância que pode ser misturada com água e corante e usada como tinta. A sua acção, quando aplicada sobre as coisas, provoca um afastamento, uma expansão *e foi assim que o universo foi criado*.

No Início foi adicionada urna quantidade razoável desta Discórdia a um ponto muito concentrado de Matéria e o universo começou a existir.

A substância responsável pela expansão do universo, segundo a métrica de Friedman-Lemaître-Robertson-Walker, foi comercializada, nas primeiras décadas do século XX, com o nome de Quadraturin. Foi posta à venda em pequenos tubos e deveria ser aplicada como um verniz. Um russo de nome Sutulin acabou por se tornar a vítima mais conhecida desta substância. Usou a essência de Quadraturin para aumentar o local onde vivia que, de tão pequeno, parecia uma caixa de fósforos (para usar a expressão do próprio). Na verdade, esta história foi relatada pelo escritor Sigizmund Krzhizhanovsky. Num pequeno conto, Krzhizhanovsky descreve como as paredes do cubículo de Sutulin, depois de pinceladas com Quadraturin, *começaram a afastar-se como um universo a ser criado*. Sutulin ficou junto à sua cama, sozinho, incapaz de chegar à porta do quarto, que era uma realidade cada vez mais distante. Os seus gritos perdiam-se no deserto de soalho onde estava.

²²⁸ Recupero os termos *supra* de Buescu: «nos formes de lecture et de perception textuelle (c'est-à-dire, rappelons-le, métaphoriquement dans nos formes de perception de monde)».

²²⁹ COVERLEY, 2012: 14.

Em 1957, Melquisedeque Santos, enquanto visitava um colecionador que dava pelo nome de Visconde Anagramático, deparou-se com um pequeno frasco (vazio) de Quadraturin. O rótulo dizia outra coisa (Tetratox), mas a substância era a mesma: a força medieval que fazia o universo expandir-se sem qualquer consideração pela propriedade privada. O Visconde explicou a origem do produto referindo-se à cosmogonia de Empédocles. Alertou Melquisedeque Santos para o uso de uma substância tão perigosa. A Discórdia (Neikos) do filósofo pré-socrático opunha-se a outra força, o Amor (Philia). A Discórdia fazia com que as coisas se afastassem, enquanto o Amor as aproximava. Em certo sentido, o Quadraturin era um produto infernal, tenebroso. Melquisedeque Santos ignorou os avisos e, maravilhado pelo potencial daquele produto, tentou reproduzi-lo em laboratório, seguindo as instruções do próprio Visconde e de um antigo livro de Aristeu.²³⁰ Entretanto, sonhava com cidades inteiras. *Imaginava que, no prédio onde vivia, caberiam várias cidades.* No segundo esquerdo, que era o seu andar, poderia meter uma espécie de Londres. Do outro lado, algo como Bagdade ou Lima. No terceiro direito punha uma cidade como Zagreb e, no rés-do-chão, para não ter de subir escadas, Marraquexe. E, naquele prédio, onde poderia ter inúmeras cidades, poderia, dentro dos prédios de cada apartamento dessas cidades, ter mais um sem-número de cidades.²³¹ *Cidades dentro de cidades como uma boneca russa comprada numa loja de turismo.* Poderia ter universos inteiros dentro de apartamentos minúsculos. E dentro desses universos, ainda mais universos, *ad infinitum.* (...) Acabavam-se assim os problemas globais, haveria espaço para uma população imensa, culturas imensas e, claro, sem qualquer prejuízo para o meio ambiente. (...)

Depois de vários anos de tentativas frustradas, Melquisedeque Santos conseguiu finalmente fabricar Quadraturin (ou Tetratox). Exultante, misturou uma chávena de produto num balde de água, e aplicou-o nas paredes. Adormeceu de exaustão, depois de pincelar a casa durante horas. Santos nunca chegou a acordar do seu sonho de cidades dentro de cidades. As paredes não chegaram a expandir-se e a análise química do produto aplicado naquele apartamento, que enchia a casa com um cheiro de gengibre, revelou ser um veneno que provoca paralisia muscular. Porque não se conseguia mexer, para Melquisedeque Santos, as paredes da sua casa, a porta, o telefone, estavam a uma distância inalcançável.²³²

Tão longe quanto as estrelas mais distantes do nosso universo. (...)

(*Arseny Bobrov*, *Extracção Craniana da Arte*)

(CRUZ, 2012: 95-98, destaques meus)

²³⁰ Tratar-se-á, provavelmente, não do deus grego Aristeu, profeta e protector dos pastores e agricultores, mas sim de Aristeu, o Velho, matemático grego que trabalhou em secções cónicas (que resultam das curvas geradas pela intersecção de um plano que atravessa um cone), no âmbito dos estudos de geometria.

²³¹ No 6.º volume da *Enciclopédia* (2015^a), surgem algumas variantes desta ideia. Cf. e.g. «(O) AMOR COMO REDE DE TRAPÉZIO» («Foi assim que fomos capazes de meter um circo dentro de um prédio.», p.20) ou «GAIOLA DO TAMANHO DA LIBERDADE» («Decidiu então construir uma gaiola que incluísse nuvens e florestas. E mais: que incluísse cidades e países distantes.», p.59)

²³² Trata-se de uma questão de *escala e percepção* à qual o autor desta entrada, Arseny Bobrov, retorna repetidamente, como acontece em «FORA COM AS CABEÇAS» (52-55), onde procura explicar (ou efabular sobre) como «surge o livro das maravilhas» de Lewis Carroll. Sendo «o mais íntimo dos seus médicos», Bobrov atribui a criação do «livro imortal» de Carroll à sua «condição clínica, em particular a *macropsia* e a *micropsia*; ou seja: ver coisas grandes demais, ver coisas pequenas demais», e culpa «a Ciência de nunca vir a ser capaz de provar se somos nós que aumentamos ou se é o mundo à nossa volta que diminui».

Sobre a ideia de *expansão* do universo,²³³ se é certo que todo o texto parece girar em torno do «Quadraturin», a «substância que pode ser misturada com água e corante e usada como tinta» e que, «quando aplicada sobre as coisas, provoca um afastamento, uma expansão»,²³⁴ a verdade é que são quatro as cosmogonias que aqui se jogam e entretêm: 1) por um lado, temos uma alusão às *creationes ex nihilo* do texto bíblico, se atentarmos nas maiúsculas com que é grafado e destacado este «No Início», remetendo desde logo para a abertura do “Génesis” («No princípio criou Deus o céu e a terra», Génesis 1:1), primeiro livro do Pentateuco e da Torá, assim como para a do “Evangelho segundo João” («No princípio era o Verbo», João 1:1), um dos quatro evangelhos canónicos do Novo Testamento; 2) seguidamente, temos uma referência à teoria dos quatro elementos (o fogo, o ar, a água e a terra) de Empédocles²³⁵ – muito próxima da dos atomistas, já atrás mencionados a propósito do conceito de *clinamen* –, segundo a qual todas as coisas se formam a partir dos movimentos de atracção (unificadora, que designou Empédocles por *Philia*) ou de afastamento (diferenciador,

²³³ Vejam-se, nesse sentido, também as entradas «(O) SHOFAR E A LIRA» (CRUZ, 2013: 86) e «(O) AMOR COMO REDE DE TRAPÉZIO» (2015^a: 18-22).

²³⁴ No volume seguinte, o Quadraturin volta a surgir, num verbete sobre «O ARTEFACTO VOADOR DE TRISTAN DE SAPINCOURT», onde é descrito como «uma espécie de verniz de fácil aplicação» (2013: 38) com as mesmas propriedades expansivas do Universo. Esta entrada sobre Sapincourt, por sua vez, parece decorrer de um conto cruziano publicado em *Vollüspa – Antologia de Contos de Literatura Fantástica* (2012. Porto: HM Editora), intitulado “O Pequeno Guia do Céu, de Tristan de Sapincourt”, e na senda das narrativas pseudo-científicas *Cosmicómicas* (*Le Cosmicomiche*, 1965) de Calvino. *Cosmicómicas* toma como ponto de partida uma série de “factos” ou enunciados científicos sobre a origem do universo (o *big-bang*, o afastamento das galáxias e da lua em relação à Terra, o vácuo e os átomos, o último dos dinossauros) para narrar as aventuras do duvidoso e camaleónico Qfwfq. Protagonista e narrador de todas as estórias (excepto duas), Qfwfq reaparece ainda em *Ti con zero* (1967) e na colectânea póstuma *Prima che tu dica “Pronto”* (1993), afigurando-se desse modo como entidade macrotextual no contexto da ficção calviniana. Dois aspectos, portanto, que viabilizarão o relacionamento entre *As Cosmicómicas* e a *Enciclopédia*: a abordagem interdisciplinar, em diálogo com a astronomia e a astrofísica, para enquadrar a produção de narrativas cosmogónicas e cosmológicas; e a criação de personagens que se repetem e circulam entre textos, permitindo um entendimento da obra mais vasta enquanto *projecto*.

²³⁵ Empédocles de Agrigento (c. 490-430 a.C.) foi, de facto, um filósofo grego pré-socrático, interessado por questões de cosmogonia e de ontologia. Da obra que lhe é atribuída, sobrevivem apenas alguns versos e fragmentos de *Purificações* e *Sobre a Natureza*.

designado por Neikos)²³⁶ entre os diferentes elementos; 3) existe também uma menção à «métrica de Friedman-Lemaître-Robertson-Walker», uma solução exacta das equações da relatividade geral de Einstein que pressupõe a homogeneidade e a isotropia²³⁷ de todos os elementos do universo, aproximando-se por isso do modelo cosmológico convencional do Big Bang; 4) e, finalmente, o «Quadraturin (...), comercializad[o] nas primeiras décadas do século XX» porque, na verdade, foi nessa altura que Sigizmund Krzhizhanovsky²³⁸ o criou. Trata-se de um líquido “prolifereexpansível” («designated for proliferanspansion»²³⁹), utilizado por Sutulin («a vítima mais conhecida desta substância») «para aumentar o local onde vivia que, de tão pequeno, parecia uma caixa de fósforos (para usar a expressão do próprio)»²⁴⁰, num «pequeno conto» kafkiano do autor russo, escrito em 1926 e intitulado, justamente, “Quadraturin”.

O que acontece na primeira parte deste texto, pois, é um complicado encadeamento de ideias cosmogónicas (e cosmológicas) historicamente situadas e cronologicamente sucessivas, que servem de pano de fundo e de antecâmara para a reescrita do conto de Krzhizhanovsky. A estória de Sutulin é aqui narrada a partir de uma outra perspectiva, de acordo com a qual não são as paredes do quarto que se expandem, mas é Melquisedeque Santos (uma das raras personagens com um nome

²³⁶ Do grego φιλία, amor ou amizade, e νεῖκος, ódio ou combate, aqui traduzido por «Discórdia».

²³⁷ Qualidade das substâncias que têm as mesmas propriedades físicas em todas as direcções.

²³⁸ Curiosamente, Krzhizhanovsky (1887-1950) foi, na década de 1920, editor de enciclopédias. Os seus contos, todos publicados postumamente, são muitas vezes descritos como kafkianos (porque alegóricos e existencialistas) ou borgesianos (porque excêntricos e imprevisíveis). Existe, até, um conto publicado em 1997 (“Chuzhaia tema”, traduzido por “Someone Else’s Theme”) onde um escritor é abordado por um mendigo que troca aforismos por sopa. Não admira, portanto, que a sua obra seja em algum momento convocada para a larga rede intertextual que é estabelecida nesta *Enciclopédia*.

²³⁹ Cf. “Quadraturin” online, <https://www.shortstoryproject.com/quadraturin/> (último acesso: 20/07/2018).

²⁴⁰ «”Your room, I say: it’s a matchbox. How many square feet?”» Na verdade, não é Sutulin a utilizar a expressão, mas sim o misterioso visitante que lhe oferece o tubo de Quadraturin.

parcialmente português, ou pelo menos comum em Portugal)²⁴¹ que fica paralisado por efeito do «produto infernal, tenebroso», parecendo-lhe por isso que «as paredes da sua casa, a porta, o telefone, estavam a uma distância inalcançável». Melquisedeque fica prisioneiro do seu sonho²⁴² de «cidades dentro de cidades, como uma boneca russa²⁴³ comprada numa loja de turismo».

Este sonho cosmogónico de Melquisedeque, que parte de um desejo e de uma premissa de *expansão* do universo, acaba no entanto por se traduzir num exercício de *compressão* do mesmo. «Várias cidades» e «culturas imensas», «universos inteiros dentro de apartamentos minúsculos», numa reprodução fiel daquele que é o mecanismo de toda a *Enciclopédia*: uma tentativa de «colocar o infinito dentro de coisas finitas» (CRUZ, 2012: 10), fabricando mundos miniaturais que espelham a heterogeneidade (por vezes labiríntica) do mundo (*o mundo*) que re-presentam.²⁴⁴ Veja-se o verbete seguinte:

(MUSEU DA) ARCA DE CARTÃO

É composto por objectos seleccionados por crianças²⁴⁵ em fases terminais, objectos que as crianças querem salvar da cheia da morte. A ideia de criar o museu surgiu quando um

²⁴¹ Surgem também, *e.g.*, no 4.º volume da *Enciclopédia*, uma camareira chamada Luz (2014: 107) e que se refere a Portugal como o país que «cheirava a cravos» (2014: 110), assim como um «pescador de bacalhau» (135) chamado Manuel da Escuridão, «descendente do Adamastor» (144).

²⁴² Há leituras do conto de Krzhizhanovsky que apontam para a possibilidade de toda a experiência não passar, afinal, de um sonho (ou, melhor dizendo, um pesadelo) do protagonista, Sutulin, descrito muitas vezes como uma figura entorpecida, «unable to part eyelids stitched together with exhaustion».

²⁴³ Esta ideia da boneca russa dentro da qual se encaixam outras, a matriosca, acaba por reflectir, também, a estratégia de *mise en abyme* segundo a qual se encaixam e duplicam especularmente, neste verbete como em muitos outros, narrativas dentro de narrativas.

²⁴⁴ Fala-nos Montandon sobre o prazer de «encontrar um mundo numa casca de noz (para Hamlet), num armário de cristal (para Blake) ou no *boudoir* da nova Melusina de Goethe» (1992: 13, tradução minha), quando se refere ao universo da miniatura.

²⁴⁵ As crianças aparecem com alguma regularidade na obra cruziana, particularmente nos seus livros destinados a um público infanto-juvenil (mas não só, como fica claro nesta entrada). No prefácio ao seu *A Cruzada das Crianças – Vamos mudar o mundo* (2015), sugere Miguel Real que «Afonso Cruz parte da (...) pureza ética e moral destas para, como é seu hábito, operar uma revisão na história e proceder a uma actualização das reivindicações infantis segundo o desejo de criação de um outro mundo, moralmente impoluto e socialmente harmónico.» No posfácio, por sua vez, sugere Marta Bernardes que esta opção se deve ao facto de «a infância [ser] ainda não aceitar o mundo, porque o mundo ainda não está feito.»

menino de oito anos chamado Fabrice Bonnet juntou dentro de uma caixa de cartão uma série de objectos que entregou à sua professora, Marieke Roux. A caixa continha dois livros de banda desenhada, um bilhete de metro (fora a primeira vez que Fabrice andara numa escada rolante), bilhetes de espectáculos (teatro, cinema e música), fotografias (três delas eram imagens do seu cão), postais, um saco de conchas brancas apanhadas no sul de França e várias pedras de outros lugares onde estivera, uma bola de futebol e um par de sapatilhas.²⁴⁶ A professora Roux, comovida, resolveu expô-la na biblioteca da escola após a morte do aluno. Aos poucos, outras crianças imitaram o gesto de Fabrice, e Marieke Roux resolveu criar o museu que está instalado num prédio cedido pelo governo local e que funciona também como centro de apoio para os pais de crianças doentes.

Roux conta que muitas crianças colocaram nas suas caixas os próprios bilhetes de ingresso no Museu da Arca de Cartão.

(CRUZ, 2012: 17)

O «mundo encapsulado»²⁴⁷ desta arca de cartão parece remeter para o *gesto enciclopédico* que deu origem, no século XVI, aos primeiros *gabinetes de curiosidades* (coleções de objectos heterogéneos precursoras daquilo que hoje entendemos como museus, tal como aqui a arca se transforma, de facto, em museu),²⁴⁸ assim como para o movimento de *acumulação perpétua* das heterotopias foucaultianas²⁴⁹ (espaços

Ambas as leituras parecem, de facto, coadunar-se com algumas linhas de força mais recorrentes na obra de Afonso Cruz.

²⁴⁶ A estes objectos serão acrescentados «também alguns poemas», numa entrada do 7.º volume da *Enciclopédia (Biblioteca de Braşov)* que, na sua essência, reescreve a presente, e onde o «Museu da Arca de Cartão» passa a chamar-se «Museu do Sentido da Vida» (2018: 39). No 6.º volume, vêm ambos mencionados como sendo o mesmo museu, «concretizado por Dresner, mas cujo conceito partiu de uma professora chamada Marieke Roux.» (2015^a: 192).

²⁴⁷ Helena Carvalhão Buescu (2001: 96) utiliza a expressão para se referir ao núcleo familiar enquanto representação miniatural do mundo, num capítulo sobre “Identidade e memória literária”.

²⁴⁸ Recorre na obra cruziana a prática de *coleccionar e museificar*. Em *O Pintor debaixo do Lava-Loiças* (2011) existe um «Museu das Coisas Inúteis» (64), projectado pelo protagonista, Jozef (ou Ivan) Sors (o «pintor judeu» (2014: 144) e «eslovaco» (2015^a:192) que aparece brevemente referido em duas entradas pertencentes ao 4.º e ao 6.º volumes da *Enciclopédia*), e constituído por «peças completamente desprovidas de interesse. – Os visitantes é que devem contribuir para que os objectos tenham alguma história. Quando as pessoas são confrontadas com um espaço sem qualquer interesse, elas vêm-se a si próprias. Não há ali mais nada. É um espaço de confrontação. Um espaço violento em que nos vemos expostos. – Mas por que motivo haveremos de ter objectos sem interesse em vez de nada? – perguntou Vavra. – Porque se só houvesse nada, ninguém iria. Havendo alguma coisa – que represente o nada –, as pessoas interrogam-se: o que são objectos desprovidos de interesse? E, para não se confrontarem consigo próprias, inventam histórias sobre esses objectos.» (63) Também no 6.º volume descobrimos a «mania de Isaac Dresner criar museus» (2015^a: 182), e novamente no 4.º pode ler-se: «Os museus fazem da realidade uma coisa modesta.» (2014: 119) Haveria, talvez, algo aqui a dizer sobre o coleccionismo benjaminiano (cf. “Unpacking My Library: A Talk About Collecting”, 2009 [1931]: 161-171).

²⁴⁹ «L’idée de tout accumuler, l’idée de constituer une sorte d’archive générale, la volonté d’enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l’idée de constituer un

conceptuais onde diferentes elementos, discursos e saberes coexistem de uma forma não-hegemónica e não-homogeneizante), ambos relacionáveis com a ideia geral de enciclopédia e, em particular, com o exercício de *colecção miniaturizante* que simultaneamente define e é proposto por *esta Enciclopédia*. Em qualquer dos casos (embora talvez menos no da enciclopédia tradicional), falamos de modos de *re-construir e re-conhecer o mundo* a partir de *heterogeneidades* insuspeitamente *comunicantes*, que não se apresentam nem como subordinações à história nem como estórias auto-reguladas, e é também isso que as torna interessantes.

Em nenhum dos casos, contudo, falamos de modos de *explicar* o mundo (e o mundo explica-se?), ou sequer de formas “melhores” de *entrar* nele. De novo: procuramos um sentido e não *o* sentido, assim como, no caso particular desta *Enciclopédia*, procuramos uma entrada e não *a* entrada que nos permitirá compreendê-la e estruturá-la – compreensão essa que, por sua vez, será também e sempre apenas *uma* de várias possíveis, como penso que foi ficando claro no percurso percorrido. Cito Deleuze e Guattari, que escrevem sobre a obra de Kafka como poderíamos, nós, aqui concluir sobre a de Cruz:

Comment entrer dans l'oeuvre de Kafka? C'est un *rhizome*,²⁵⁰ un terrier. (...) toute la description du terrier est faite pour tromper l'ennemi. *On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège*, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc. On cherchera seulement avec quels autres points se connecte celui par lequel on entre, par quels carrefours et galeries on passe pour connecter deux points, quelle est la carte du rhizome, et comment elle se modifierait immédiatement si l'on entrait par un autre point. *Le principe des entrées multiples* empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui *ne se propose en fait qu'à l'expérimentation*.
(DELEUZE e GUATTARI, 1975 : 7)

lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité. Le musée et la bibliothèque sont des hétérotopies qui sont propres à la culture occidentale du XIX^{ème} siècle» (FOUCAULT, 1994 : 761).

²⁵⁰ Recordo a importância deste termo para definir uma certa ideia de literatura-mundo, tal como foi apresentada na Parte I desta tese.

2.3. | PERSONAGENS-AUTORAS E PROBLEMAS-MUNDO

Na medida em que um girassol ou uma margarida são flores que aparentam ser apenas uma – o seu centro é formado por inúmeras pequenas flores que criaram umas pétalas falsas para enganar os insectos –, não estamos perante uma flor, mas perante um jardim que aparenta ser uma flor. É aqui que se inserem alguns livros, os que se desdobram em muitos, mas também alguns escritores, uma espécie de girassóis ou margaridas capazes de literatura. Dadas as características da sua obra, Pessoa não deveria chamar-se Pessoas?

(*Apolinário Cunha*, *Pessoas Tipicamente Divinas*)
(CRUZ, 2013: 57)²⁵¹

O mundo inteiro é uma metáfora e estes diálogos que aqui se escrevem não passam de cabeças dentro da sua cabeça, cabeças a conversarem umas com as outras. Dentro da mesma carapaça.

(*id.*, *ibid.*: 44)

Vimos, até agora, como a ideia de *multiplicidade* se evidencia nesta *Enciclopédia*, quer formal quer estruturalmente, se tivermos em conta a diversidade genológica dos textos por que é composta, assim como as várias possibilidades de ordenação ou de estruturação da leitura que são legitimadas pela sua natureza labiríntica. Perceberemos, no decurso do presente subcapítulo, como essa mesma ideia de multiplicidade se aplicará, igualmente, ao nível quer das personagens elencadas, quer ao das temáticas abordadas.

²⁵¹ Esta entrada, pertencente ao 3.º volume da *Enciclopédia*, retoma e, de certo modo, reescreve uma outra, anónima, vinda do 1.º: «(ACUSAÇÃO AO) GIRASSOL / A dália, o girassol e a margarida não são o que parecem. Parecem ser uma flor, mas são uma comunidade delas, de ambos os sexos, com umas flores estéreis a fingirem ser pétalas (na verdade, são sépalas disfarçadas) de modo a enganar quem as olha e atrair insectos. É no círculo central que vivem as verdadeiras flores, minúsculas e hipócritas. Cada dália é, na verdade, uma comunidade de burlões. E nós somos tal qual o girassol e a margarida, parecemos ser um, mas somos muitos. Vivem egos, aos milhões, dentro de nós, mesmo quando pensamos ser uma unidade, uma singularidade, um indivíduo. Exceptuando Pessoa, que se dividia em pouco mais do que quatro, isto cá dentro é uma Legião.» (2009: 55)

Como foi já ficando claro através dos exemplos textuais citados neste trabalho, muitas das personagens “enciclopédicas” são também, por seu turno, autoras ficcionais da maioria das entradas que enformam esta colecção (excepção feita, naturalmente, para as entradas que são anónimas e, por motivos diferentes e já discutidos, para aquelas que podem ser consideradas apócrifas), decorrendo dessa sua *dupla condição* a designação hifenizada que lhes atribuo e com a qual intitulo este subcapítulo, “personagens-autoras”. Creio, pois, que valerá a pena principiar a reflexão sobre estas personagens justamente atentando nas questões de autoria que, pelo seu peculiar estatuto, podem legitimamente suscitar.

► Autor empírico, autor implicado ou textual e autores ficcionais²⁵²

Por onde começar a reconhecer e destrinçar categorias autorais nesta *Enciclopédia*?²⁵³ Talvez apontando, antes de mais, aquela que, aqui, desde logo me parece (a todos os níveis) ser a menos problemática: a do *autor empírico* («sujeito portador de uma identidade biográfica e psicológica factualmente reconhecível extratextualmente»),²⁵⁴ visivelmente nomeado nas capas e nos frontispícios de todos os volumes e que, no caso, corresponde ao «indivíduo social e histórico concreto» (GUSMÃO, 1995: 485) Afonso Cruz. Em seguida, e porque surge, nas contracapas de todos os volumes (a partir do segundo),²⁵⁵ identificado como sendo o responsável por

²⁵² A distinção tricotómica ou ternária que apresento é apenas uma de entre outras possíveis (e já devidamente argumentadas e estabelecidas, por vários autores em diversos contextos), de cujo (re)conhecimento, aliás, resulta. Para um entendimento mais alargado destas questões, *cf. e.g.* SILVA, 1994 (1967): 205-253; BUESCU, 1998: 11-48 ou GUSMÃO, 1995: 483-489.

²⁵³ E apenas me proponho, de facto, a tentar identificá-las, apontando para cada uma somente breves traços distintivos, por considerar que já existe, no sentido da sua análise e explicitação, ampla e autorizada bibliografia.

²⁵⁴ Helena Carvalhão Buescu: s.v. “Autor”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (último acesso: 01/08/2018).

²⁵⁵ Quando a *Enciclopédia da Estória Universal* passa a ser publicada pela editora Alfaguara, em vez de pela Quetzal.

esta *Enciclopédia* – «colecção que (...) organizou ao longo de quarenta anos» –, consideremos Théophile Morel. Ora, figurando *para além de* e não *em vez de* Afonso Cruz, não se tratará, portanto, de um pseudónimo ou de um heterónimo. Observando o lugar de destaque que merece, talvez fosse então legítimo esperarmos encontrar, projectadas nas suas intervenções, 1) as marcas mais explícitas do “autor-no-texto”, que Wayne Booth (1961: 137) designa como *autor implicado* («the second self created in the work»), ou que, de modo similar, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1994 [1967]: 227-228) entende como *autor textual* («um eu oculta ou explicitamente presente e actuante no enunciado, (...) que tem a função de enunciador do texto e que só é cognoscível e caracterizável pelos leitores desse mesmo texto»);²⁵⁶ ou, diversamente, 2) elementos que permitissem associá-lo à figura, digna ou não de confiança,²⁵⁷ de um *narrador* («the speaker in the work who is after all only one of the elements created by the implied author» [Booth, *op. cit.*: 73]),²⁵⁸ mesmo que se desse o caso de estarmos perante uma narrativa-moldura, ou narrativa enquadrada na qual um narrador apresenta outras personagens que contarão outras histórias – que poderia parecer ser o caso, mas efectivamente não é. Em rigor, nenhuma destas duas hipóteses se vê textualmente materializada, logo à partida porque não existe de facto um narrador explicitamente

²⁵⁶ «Metaforicamente, poderemos falar de autor textual como falamos da sobre-impressão fotográfica realizada na película: emanação de um real composto, em última análise, por jogos de luz e sombra, a impressão fotográfica actua como *representação* desse real. Assim com o autor textual. E do mesmo modo que não nos é possível viver no *trompe l'oeil* que consiste em “acreditar” ser a fotografia o real, também igualmente deveremos entender por um lado a impossibilidade de fazermos coincidir autor textual e autor empírico e, por outro lado, a existência de elos e relações entre ambos.» (BUESCU, 1998: 25)

²⁵⁷ «Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms), *unreliable* when he does not.» (BOOTH, 1961: 159)

²⁵⁸ Apesar de apresentar, aqui, uma distinção clara entre autor empírico, autor implicado/textual e narrador (porque são de facto e funcionalmente noções distintas), é importante sublinhar que podem existir afinidades e pontos de contacto entre todos eles. Aliás, e como me parece que seja óbvio para começo de uma discussão que aqui não caberá desenvolver (volto a sugerir, nesse sentido, as leituras de Silva e de Buescu a que já fiz referência), *uns não existiriam sem os outros*.

representado nesta *Enciclopédia* (cabendo, por isso, ao autor implicado ou textual assumir a função de narrador não-personalizado), e, por outro lado, porque apesar de, ao longo de 7 volumes, Morel assinar dois prólogos (volumes 2 e 5), dois epílogos (volumes 1 e 3) e cinco entradas (três no volume 1, uma no volume 6 e outra no volume 7), não há, de facto, nada no seu discurso que, ontológica ou narratologicamente, o distinga dos restantes autores ficcionais. Quer isto dizer que o autor implicado ou textual desta *Enciclopédia* será identificável ou reconhecível como qualquer outro, no quadro de «um paradigma semiótico-comunicacional do fenómeno literário» que permita reconhecer «uma série de traços que operam a transição do texto no conjunto mais lato das práticas sociais e simbólicas»²⁵⁹ e que transparecerão, portanto, ao longo de toda a obra e não especificamente nas manifestações de Morel.

Resta-nos olhar para uma outra categoria autoral: a do *autor ficcional*. Apesar de a designação ser por vezes utilizada em lugar das de “autor implicado” ou “autor textual”, a significação que aqui lhe confiro é outra: o autor ficcional deverá ser entendido enquanto instância da narrativa ou entidade discursiva criada no texto e pelo texto, semelhante a qualquer outra personagem com a responsabilidade acrescida de assumir, também, a função de autora de alguns segmentos textuais. Uma “personagem-autora”, pois, que pode ser totalmente ficcional ou ancorada noutras figuras e autores empiricamente reconhecíveis (dando assim origem, como vimos em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, à produção de citações apócrifas). E a quantidade de personagens-autoras ou de autores ficcionais que atravessam esta *Enciclopédia* constituirá, porventura, uma das suas características mais inusitadas: a cada um deles correspondem uma linguagem, uma voz, uma forma de ver e de ler o mundo, um espaço e um tempo

²⁵⁹ De novo, Helena Carvalhão Buescu: s.v. “Autor”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (último acesso: 03/08/2018).

próprios. Artificio textual mediante o qual o autor (o textual e/ou o empírico) se dissolve (se esconde?), desmultiplicando-se em vários autores ficcionais? Ou mecanismo que nos obriga a reconhecer, de um modo geral, que «o autor [é] um movimento contraditório adentro de uma colectividade, mais do que um sujeito homogéneo e totalizador» (Colin McCabe *apud* BUESCU, 1998: 42) e que a sua obra, reflectindo-o por meio de estratégias diversas (como esta), deverá também ser olhada de um ponto de vista que considere o seu heterogéneo enquadramento social e cultural? Sobre aquilo que “deve” ou “não deve” ser, e também sobre questões centrais de autoria, vejamos a entrada seguinte, pertencente ao sétimo volume da *Enciclopédia* e sob vários aspectos relevante:²⁶⁰

(OS) MORTOS DOS POEMAS

O poeta chinês Meng Qi,²⁶¹ ao ver o cenário de devastação perto de Luoyang, os corpos incontáveis no campo de batalha, deparou-se com uma cerejeira em flor, solitária no meio dos cadáveres, das cinzas, dos abutres, e exclamou:

As cerejeiras acreditam
tanto que há futuro,
que ingenuamente
continuam a florescer
na Primavera.

Noutra ocasião e com idêntica intensidade, Meng Qi escrevera sobre o Outono:

Folhas caídas
A cobrir o mundo:
A boca do Outono
Diz coisas terríveis às árvores.²⁶²

²⁶⁰ Tendo sido feita uma pré-selecção diferente das entradas (por norma, mais oblíquas do que explícitas) sobre autoria que constariam deste subcapítulo, com a saída em Maio de 2018 deste 7.º volume, *Biblioteca de Braşov*, não pude deixar de reavaliar essa escolha, optando assim por outras entradas mais recentes que, como esta, me pareceram entretanto particularmente pertinentes.

²⁶¹ É possível que este «poeta chinês Meng Qi» seja, na verdade, o estudioso da dinastia Tang (618-907) Meng Qi (841-886), responsável pela organização de *Benshi shi* (traduzido como *Poems and Their Original Stories*, ou *The Original Incidents of Poems*, ou ainda *The Original Contexts of Poetry*, conforme as edições), uma colectânea de histórias em verso sobre poetas e formas ou circunstâncias de composição poética. Vale a pena relembrar, neste contexto, o compromisso dos poetas da dinastia Tang para com a história (veja-se o caso de Du Fu (712-772), justamente conhecido como “poeta-historiador”), de acordo com o qual todos os poemas deveriam ser lidos tendo em conta os contextos cultural, político e social da sua produção.

O sinólogo Simon Ryckmans comentou a sensibilidade demonstrada em cada um dos poemas, apontando a «relatividade daquilo que vivemos, a importância do contexto em que cada situação é experimentada. A devastação da guerra é incomparável à senescência outonal, mas, lendo superficialmente cada um dos poemas, parecem equivalentes. De facto, a intensidade emocional pode ser a mesma, mas as cargas racional e ética em cada um deles não têm comparação possível. Os poemas lidos sem um contexto histórico ou sociopolítico poderão levar a um imperdoável empobrecimento da interpretação». **Foucault, concordando com Ryckmans, colocou a seguinte questão: «Podemos assumir a morte do autor tal como Roland Barthes a definiu (o nascimento do leitor paga-se com a morte do autor),* mas será que o podemos fazer em relação às mortes nos campos de Luoyang, ou seja, obliterando o seu contexto?** Será que podemos realmente ler este poema sem o conhecimento da devastação da batalha, sem ter os olhos manchados pelo sangue das vítimas? Será que os cadáveres não devem impor-se no poema e manchar a leitura com o seu sangue?»

«Não é verdade», perguntaram certa vez a Ryckmans, «que os artistas medievos procuravam anular-se, escondendo-se num anonimato que os impedia de sentirem vaidade pelo trabalho realizado?»

«É verdade, era um belo nobre princípio», respondeu Ryckmans. Esses artistas não obravam para sua própria glória, mas para a de Deus (*non nobis, Domine, non nobis, sin nomini tuo da gloriam*), contudo, **a pseudoepigrafia sempre foi uma prática generalizada: desde o nascimento da escrita que se assinam e atribuem textos a personagens conhecidas porque essa falsa autoria gera credibilidade. É curioso e irónico como uma burla acaba por criar verosimilhança.** Assim, um autor desconhecido, atribuindo o seu texto a Aristóteles, por exemplo, imbuí o conteúdo da falácia da autoridade. Se foi escrito por Aristóteles é porque é verdade ou, pelo menos, importante. É notório neste exemplo como o simples nome de um autor assinando um texto muda a natureza deste. E, mais do que isso, dota-o de profundidade. Enfim, não querendo extremar a minha posição, devo dizer que **a falácia da intencionalidade de Wimsatt e Beardsley** é muitas vezes levada ao exagero, anulando de forma abusiva as condições externas ou contextuais. Na verdade, se o espectador quiser fruir de uma obra de arte optando por ouvir o autor sobre ela, não há motivo para não o fazer, assim como tem a liberdade de prescindir da intencionalidade do criador. Devemos a mesma **liberdade ao autor**, podendo este anunciar a sua intenção ou negá-la. O crítico que teme contaminar-se e não ter distância crítica para avaliar uma obra, porque conhece o autor e a sua vida, parece-me demasiado infantil. Cabe precisamente ao crítico saber separar uma coisa da outra conforme ache pertinente. Serão alguns leigos a ter, porventura, mais dificuldade (...)

Ainda sobre o mesmo tema, transcrevemos parte de uma entrevista feita a Adolfo Lopez, autor dos polémicos livros *Nauseabundos* e *O Universo Deixa Nódoas*:²⁶³ (...)

«E[ntrevistador]: Mas o autor não deve esconder-se para que a obra viva por si?

AL: **O autor não deve nada.** Se quiser esconder-se, esconde-se. Se quiser vender electrodomésticos, vende. Hemingway pescava mentiras. Plath ameaçava suicidar-se. Cada um sabe de si. **As pessoas que dizem 'deve' quando falam de literatura é que matam os autores.»** (...)

²⁶² Reencontramos aqui o conceito de literatura-mundo enquanto «possibilidade de uma ideia “conversacional” entre as diversas literaturas nacionais» (BUESCU, 2013: 53), mediante a incorporação explícita de elementos discursivos e poéticos do Outro oriental (desta vez, chinês).

²⁶³ Não pude encontrar quaisquer informações sobre Adolfo Lopez ou Simon Ryckmans, o que, não sendo garante da sua inexistência, a torna verosímil. A ser confirmada a sua condição puramente ficcional, também as citações que aqui lhes são atribuídas serão, por conseguinte, pseudo-epigráficas, numa prática assim correspondente àquela que a própria entrada denuncia.

*Petar Stamboliski dizia que «glória é ser expulso dos meus poemas».²⁶⁴
(CRUZ, 2018: 71-74, destaques a negrito meus)

Este longo verbete, do qual apenas suprimi três trechos por considerá-lo essencial para as questões de que agora nos ocupamos, resume de certa forma aquilo que Aguiar e Silva designa por «variabilidade diacrónica da relevância do emissor» (*op. cit.*: 231-235), focando-se essencialmente em alguns exemplos e modelos sócio-culturais adentro dos quais se procedeu, de algum modo, ao *apagamento crítico da figura do autor*. Tais como:

1) o «belo nobre princípio» dos autores medievais que, produzindo num período em que «a impositividade do código literário apaga[va] as marcas da origem da enunciação» (SILVA, *op. cit.*: 231), esbatiam ou de facto eliminavam por completo a sua presença autoral, em prol da manutenção de uma determinada continuidade formal e ideológica, mas também em observância aos preceitos religiosos e morais «que os impedia[m] de sentirem vaidade pelo trabalho realizado»;²⁶⁵

2) a prática pseudo-epigráfica, comumente associada aos textos bíblicos e àqueles pertencentes à Antiguidade Clássica, que aqui é descrita como sendo «generalizada: desde o nascimento da escrita» e que corresponde, na verdade, a um tipo de «burla» amplamente utilizado nesta *Enciclopédia*, mediante o qual «se assinam e atribuem textos a personagens conhecidas» – como vimos acontecer na entrada que reescreve a platónica *Apologia de Sócrates* –, procurando, deste modo, revesti-los de «profundidade», «credibilidade» e «verosimilhança» (ficcionalis);

3) a referência a um dos ensaios mais polémicos do *New Criticism* norte-americano, “The Intentional Fallacy”, assinado em 1946 por William K. Wimsatt e

²⁶⁴ Referência intratextual a um outro verbete pertencente ao mesmo volume, intitulado «EXCERTOS DA ÚNICA PALESTRA DE PETAR STAMBOLISKI / (...) Glória, para mim, é simplesmente ser o poeta expulso de todos os meus poemas.» (CRUZ, 2018: 36)

²⁶⁵ Veja-se, a este respeito, *e.g.* JAUSS, 1979: 181-227.

Monroe Beardsley, segundo o qual a obra literária deveria ser tida como entidade autónoma relativamente à “intenção” do autor, cuja intromissão no texto é, porque extraliterária, «não só funcionalmente impertinente como semanticamente injustificável» (BUESCU, 1998: 23);

4) a «morte do autor tal como Roland Barthes a definiu», de acordo com a qual a *escrita* deveria ser anonimizada e qualquer entendimento biografista, intencionalista ou psicologista da obra literária (ou, nos termos de Barthes, do *texto*) definitivamente repudiado (cf. BARTHES, 1984 [1968]);

5) a visão mais complexa (ou pelo menos epistemologicamente mais interessante) de Foucault (2012 [1969]), que, embora criticando igualmente a soberania quase transcendental do autor face ao texto literário, lhe atribui uma *função* que é, antes de mais, *histórica* porque assente na compreensão da circulação e funcionamento desse mesmo texto num determinado contexto *social* (de acordo com o verbete *supra*, recorde, «os poemas lidos sem um contexto histórico ou sociopolítico poderão levar a um imperdoável empobrecimento da interpretação»).

Todavia, o que nesta entrada acaba por ser advogado, acima (ou apesar) de tudo, é a «liberdade do autor» que «não deve nada», num gesto que resulta auto-legitimador da estratégia narrativa mediante a qual o autor empírico desta *Enciclopédia* escolhe *desdobrar* a sua “segunda voz” (o autor textual) numa vasta galeria de autores ficcionais como os que, mais abaixo, observaremos.

► Polifonia, dialogismo e autor-carreira

«Depois de Dostoiévski, a polifonia invadiu a literatura universal», diz-nos Bakhtin (1984: 321, tradução minha). Para o crítico russo (1895-1975), o que define o romance moderno é o «encontro de vozes diferenciadas que se somam, se

interenunciam, se contradizem, se homologam e se infirmam umas às outras – em síntese, *se relativizam mutuamente*» (Edward Lopes *in* BARROS e FIORIN, 2003: 76, destaque meu).²⁶⁶ Com efeito, e ainda que não possamos estritamente fixá-la enquanto romance (nem desejemos, no âmbito deste trabalho, tomar parte rigorosa desse tipo de exercício classificador), é precisamente esse um dos atributos centrais que *também* define esta *Enciclopédia*: a co-existência de uma multiplicidade de vozes ficcionais, a vários níveis distintas (ideológico, cultural, linguístico e geográfico, literário e simbólico), que encarnam e exprimem de forma concreta e heterogénea (entre si e em relação a *uma* voz autoral, necessariamente *situada*) as suas próprias mundividências.²⁶⁷

Sugeri no subcapítulo anterior que uma das formas passíveis de estruturar a leitura (e o entendimento) desta *Enciclopédia* passaria pelo delinear de percursos que permitissem acompanhar os verbetes escritos *por e/ou sobre* certas personagens, o que, em simultâneo, reforçaria a percepção da comunicabilidade que efectivamente existe entre os seus vários volumes. Na verdade, diversas personagens desta colecção enciclopédica migram, não apenas no seu interior, como também através de outras obras cruzianas, contribuindo para o estabelecimento de um «mecanismo de manifestação intertextual [que] permite a criação de relações remissivas no interior de uma obra mais vasta (...) que a si própria se vê e toma como lugar de cruzamento e complexificação de referências, remissões, níveis, personagens, registos» (BUESCU, 1998: 56, a propósito da obra de Camilo Castelo Branco) e que permite, assim, evidenciar a presença daquilo que Booth entende por *autor-carreira*. Booth (*op. cit.*) refere-se ao “career-author”²⁶⁸

²⁶⁶ «Também João Barrento vê na polifonia uma estratégia de criação de um “espaço de desordens” onde os pontos de vista face à realidade se relativizam.» (DIAS, 2013: 58)

²⁶⁷ «Tout point de vue sur le monde essentiel pour le roman, doit être un point de vue concret, incarné socialement, non une position abstraite, purement sémantique» (BAKHTINE, 1978: 223).

²⁶⁸ «The “career-author”, who persists from work to work, a composite of the implied authors of all his or her works.» (BOOTH, 1961: 431)

como uma *entidade autoral macrot textual* que, no contexto da obra cruziana, se manifesta com particular exuberância pela invocação regular de personagens que circulam e se referenciam de uns livros para os outros,²⁶⁹ sugerindo que o conjunto dos textos que enformam esta obra «constitui um mundo (de mundos), um mesmo mundo, com uma população parcialmente comum, tal como acontece com o chamado “mundo real”» (Manuel Gusmão *apud* DIAS, 2013: 167). De acordo com Eco, «quando as personagens de ficção começam a migrar de um texto para outro é porque adquiriram direito de cidadania no mundo real e se libertaram da história que as criou» (1995: 132). Com efeito, é também isso que parece sugerir a entrada seguinte, pertencente ao volume mais recente (o sétimo) da *Enciclopédia*:

PERSONAGENS

Eu deito-me tarde, mas as minhas personagens ainda mais. Quando acordo de manhã é que percebo os estragos que elas fizeram à noite.

(*Oscar Wilde*)²⁷⁰

(CRUZ, 2018: 96)

As personagens em trânsito da *Enciclopédia* (e da obra mais vasta) cruziana vivem, assim, numa curiosa condição dicotómica mediante a qual vão, por um lado, consolidando as suas identidades ficcionais por meio da *auctoritas* que lhes é concedida por cada um dos volumes onde figuram, ao mesmo tempo que, por outro lado,

²⁶⁹ Numa entrevista de 2013 ao blogue “O Planeta Livro”, de Mário Rufino, Afonso Cruz comenta da seguinte forma o trânsito e a (auto-)referencialidade intertextual das suas personagens: «Na verdade, o testemunho é que faz com que eles vivam. Se começarem a citar-se uns aos outros e a existir em sítios diferentes, eles começam a ter, de certa maneira, uma vida e uma história paralela.» Cf. <https://oplanetalivro.blogspot.com/2013/04/entrevista-afonso-cruz-diario-digital.html> (último acesso: 04/08/2018).

²⁷⁰ Na bibliografia que surge no final deste sétimo volume é indicada a obra *Intentions*, publicada pela primeira vez em 1891 e que colige 4 célebres ensaios do autor irlandês (“The Decay of Lying”, “Pen, Pencil, and Poison”, “The Critic as Artist” e “The Truth of Masks”). Esta citação, contudo, não surge na obra, podendo por isso ser considerada pseudo-epigráfica, para retomar uma designação já utilizada neste subcapítulo.

permanecem, *porque* sempre em trânsito, de algum modo inacabadas.²⁷¹ E será essa ideia de uma *identidade*, sempre *em vias de fazer-se*,²⁷² um dos temas mais regularmente abordados nesta *Enciclopédia*, como sucede em entradas como a próxima:

IDENTIDADE

— Identidade? Nós não somos meros números num cartão, uma fotografia num canto de um rectângulo de plástico, somos muito mais do que isso, somos complexos.

— Minha senhora...

— Os meus glóbulos vermelhos de há quatro meses já não existem e foram substituídos por estes que agora vê, estamos sempre a mudar. Uma pessoa poderia acordar transformada em barata checa,²⁷³ que continuava a ser ela, olhava-se ao espelho e, apesar de estar completamente diferente, com antenas e exosqueleto quitinoso, continuaria a dizer «eu». Podemos mudar tudo, e mudamos de facto, que continuamos a ser o mesmo imponderável «eu», a mesma barata, especialmente ao acordar. Mas, excluindo estes despertares mais dramáticos, temos de ter consciência de *que o nosso corpo está constantemente a ser outro, que a nossa mente também*, que não podemos resumir-nos a números na Conservatória ou nas Finanças ou na Direcção-Ge...

— Desculpe, mas...

— É certo, dir-me-á que continuo com a mesma assinatura genética, que as minhas células mudam, mas continua tudo na mesma, talvez, sou capaz de conceder nesse ponto, mas repare que não somos feitos apenas de nós, não é só porque *o Outro nos molda o carácter, a personalidade*, é porque, literalmente, somos feitos de partes exógenas.

— Sim, mas, minha senhora...

— Damos um beijo e trocamos milhões de bactérias, mas mais radical ainda é a flora intestinal, que é Ortega y Gasset levado ao absurdo. *Somos nós e as circunstâncias, o diabo do contexto, somos literalmente múltiplos como o Universo, contaminados pelos outros*, meu caro senhor, o nosso corpo, o meu ou o seu, tem cerca de cem biliões de microrganismos nos intestinos, o dobro, o triplo, dez vezes mais do que o número total de células humanas no corpo, está a ver a confusão, a orgia que nos vai nos intestinos? Dentro de nós, não somos nós, somos mais outros do que nós. Nunca ninguém se lembrou de pôr uma fotografia da microbiota no passaporte? Faria sentido.

— Minha senhora...

— Agora voltemos ao avesso, ao lado de fora, esse lugar onde o senhor habita. Porque eu olho para si e sei que também sou feita disso, do formato do seu rosto, das suas palavras, dos seus gestos. Já imaginou que tudo o que vejo, sinto, toco, me molda constantemente? *Há um universo inteiro a construir-nos*. É isso, recuso ser mais um número, mais um cartão, recuso viver dentro de uma carteira e apenas ser gente quando é preciso pagar impostos ou quando me mandam parar na berma da estrada...

— Certo, mas, se não tem identificação, vou ter de a multar.

(*Agnese Guzman*, Comédias Modernas)

²⁷¹ Auto-reflexivamente, diz-nos Cruz em *Jalan jalan*: «há romancistas que voltam a pegar numas personagens abandonadas num capítulo esquecido e as devolvem à história, agora com uma nova função.» (2017: 82)

²⁷² Um tópico já anteriormente lançado a propósito de «QUATRO POEMAS DE STAMBOLISKI», entrada analisada em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**.

²⁷³ Vai-se repetindo a intervalos o diálogo com a obra kafkiana, especialmente nos volumes 6 e 7 da *Enciclopédia*. No 6.º, fala-se sobre «uma barata checa que um dia acordou transformada num livro» (169) e, algumas páginas adiante, assumidamente sobre «um livro chamado *Metamorfose*, de Kafka» (196).

(CRUZ, 2018: 56-57, destaques meus)

A ideia de que «o nosso corpo está constantemente a ser outro, [e] a nossa mente também» surge aqui argumentada sob múltiplas perspectivas: a fisiológica (os «glóbulos vermelhos (...) sempre a mudar», as «células [que] mudam», os «milhões de bactérias» que trocamos, «a orgia que nos vai nos intestinos»), a social ou interpessoal («porque eu olho para si e sei que também sou feita disso, (...) das suas palavras, dos seus gestos») e também a cultural («porque o Outro nos molda o carácter, a personalidade», como já algumas vezes ficou dito nesta tese). Todas estas formas de mudança parecem fazer sentido no quadro de um entendimento fenomenológico dos processos de construção identitária (embora talvez menos no caso das alterações fisiológicas), mediante o qual os objectos que nos rodeiam (ao conjunto dos quais chamamos “realidade” ou “mundo”) *existem na medida em que* nos relacionamos com eles – e pelo facto de ser essa tomada de consciência sobre a sua existência que lhes permite, por sua vez, contribuir para o que somos e sabemos («já imaginou que tudo o que vejo, sinto, toco, me molda constantemente?»).²⁷⁴ Nesse sentido, a referência que é feita a «Ortega y Gasset levado ao absurdo» parece-me tão oportuna quanto potencialmente contraditória: com efeito, diz-nos o filósofo espanhol José Ortega y Gasset (1883-1955), logo na sua primeira obra (*Meditaciones del Quijote*, 1914), que «Yo soy yo y mi circunstancia [y la] realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona» (43). «Somos nós e as circunstâncias, o diabo do contexto», portanto. Não obstante, sabemos que para Ortega y Gasset essa mesma circunstância é intransponível e nunca poderemos de facto situar-nos fora dela: nunca conseguiremos ver o mundo *sub*

²⁷⁴ Num verbete pertencente ao 4.º volume da *Enciclopédia* lê-se o seguinte: «tudo na natureza é *aberto* e não há um grão de areia, por muito imperceptível, que não tenha mais de quinhentos *poros*.» (CRUZ, 2014: 87, destaques meus)

specie aeternitatis (como defendia Espinosa,²⁷⁵ ou seja, do ponto de vista da eternidade, que acaba por equivaler a ponto de vista nenhum ou ao chamado “ponto de vista de Deus”), mas sempre *sub specie circumstantiarum*, ou *sub specie instantis*, porque toda e qualquer circunstância pressupõe uma dimensão temporal que, ao mesmo tempo que nos *define*, igualmente nos *limita*. Quer isto dizer que não seremos exactamente «múltiplos como o Universo», mas apenas capazes de reflectir aquela porção (espacial e temporal) do Universo que integramos; que seremos, sim, «contaminados pelos outros», mas não por *todos* os outros. Seremos *em relação a* ou *pela relação com*, mas sempre de um modo *circunscrito*. Ainda assim, creio que o facto de aqui estarmos perante «Ortega y Gasset levado ao absurdo» (destaque meu) poderá acautelar e resolver a presumível incoerência, implicando realmente uma afinidade com a máxima do autor espanhol («Yo soy yo y mi circunstancia») mas propondo, em simultâneo, que arrisquemos pluralizá-la: eu serei eu e as minhas circunstâncias.

Poderemos «continu[ar] com a mesma assinatura genética» sendo «feitos de partes exógenas», não-restringidas a *uma* única circunstância e não-determinadas desde *uma* origem:²⁷⁶ parece-me esta ser a ideia-chave que subjaz à entrada *supra*, assim como a várias outras e também a certos processos sobre os quais é erigida esta *Enciclopédia*²⁷⁷ (recordemos, *e.g.*, a pluralidade de géneros textuais que a enformam, ou o que já ficou dito a propósito da *descoincidência entre unidade e homogeneidade* no que respeita à

²⁷⁵ Cf. Parte II (“Da natureza e da origem da alma”), Proposição 44, Corolário 2 (1992 [1677]).

²⁷⁶ Veja-se, com implicações semelhantes, a entrada «DESAGUAR NA MORTE PARA VIVER PARA SEMPRE» (2018: 32): «porque não há entidade nenhuma, seja rio ou outra coisa qualquer, que não volte para o lugar onde nasceu». Ou, no 3.º, a entrada «NASCENTE» (2013: 67): «É através dos rios que a foz se lembra da nascente.» Ambas salvaguardam a possibilidade de uma identidade-de-partida («o lugar onde nasceu»; «a nascente») que é modificada pelos vários pontos (de chegada temporária, «a foz») pelos quais circula e é moldada («através dos rios»), sem que isso equivalha à perda da sua inicial “assinatura genética” (ela «volt[a]» e «lembra[-se]»).

²⁷⁷ De certa forma, também nestes termos será admissível pensar uma ideia da literatura portuguesa contemporânea que, não deixando de o ser (portuguesa), pode de facto ser equacionada enquanto caso de literatura-mundo. É esse, de resto, um dos argumentos centrais nesta tese e que merecerá reflexão na sua **CONCLUSÃO**.

sua estrutura). A partir do reconhecimento dessa ideia-chave, julgo que facilmente se compreenderá a sua ampliação para aquela outra correlata segundo a qual seremos, então, «múltiplos como o Universo», tematizada em entradas como aquela epigrafada neste subcapítulo (que equipara a heteronímia pessoana²⁷⁸ a «um jardim que aparenta ser uma flor»), ou, diferentemente,²⁷⁹ na que se segue, pertencente ao 6.º volume da *Enciclopédia* e que parcialmente transcrevo:

De como um rectângulo pode ser infinito dentro dos seus limites; de como o Homem pode ter as mesmas características

Leon Battista Alberti dizia que, antes de começar a pintar, o artista deve desenhar um rectângulo e que esse rectângulo é a janela para a cena que se quer retratar. Este é o milagre da perspectiva: a lonjura faz as coisas pequenas, faz um milagre. Diz-se que o recipiente é maior, é sempre maior do que o conteúdo, e que o contrário não se pode verificar. É falso, como o comprova a minha janela pequenina. Nela cabe uma paisagem gigantesca. É o milagre da perspectiva. Mas daqui devem concluir-se mais coisas, a saber:

Coisa número um: num homem pequeno, minúsculo, pode assim caber algo muito maior do que ele. Dentro do homem cabem mares e paisagens, o infinito e o próprio Deus do Universo, o meu gato que já morreu e de que sinto uma tremenda falta.

Coisa número dois: o Homem é uma janela pequenina. E com isto diz-se tudo o que há para dizer sobre o Homem. Diz-se que é minúsculo e diz-se que é infinito. (CRUZ, 2015^b: 76)²⁸⁰

Este verbete parafraseia e desenvolve uma ideia de Leon Battista Alberti (1404-1472), humanista, arquitecto e teórico de arte, conforme ficou expressa no seu *De*

²⁷⁸ Fernando Pessoa é um dos poucos autores portugueses a receber menção, ao longo da *Enciclopédia*, para além de Luís de Camões (2009: 79) e de Eça de Queirós (2018: 66). A ser mencionado mais do que uma vez, é o único.

²⁷⁹ Vejam-se ainda: no 1.º volume, a entrada «QUARTO ANDAR E ANDAR DE QUATRO: UMA REFUTAÇÃO A TERÊNCIO» («A Lei da Arca, exposta pelo Pseudo-Zostriano (século IV d.C.), dizia que qualquer homem é uma arca de Noé: dentro dele vivem todos os animais. E aos pares. Vivem também vários homens mas, como se sabe, não passam de bestas. / “*Homo sum; nihil humanum a me alienum puto*” (sou humano; nada do que é humano me é estranho), disse Terêncio.», p. 98) ou, no 4.º, a entrada «(TESOUROS ENTERRADOS NO) MAR» («Isto é uma grande virtude, dizia [Amelia Möller], poder desfazer-me em bocados e voltar a unir-me, baralhar as palavras que somos e voltar a compor o livro que somos, foi assim que aprendi com a minha mãe, e com a mãe dela, a ser nada e a ser tudo na mesma tarde, num só espectáculo, a cuspir na cara da morte.», p.123).

²⁸⁰ Este é o início de uma longuíssima entrada (pp. 75-167) anotada por Théophile Morel, intitulada, tal como o volume que integra, «MIL ANOS DE ESQUECIMENTO». De acordo com a sua «Nota inicial [.] o texto seguinte, antes de ter sido incluído na *Enciclopédia da Estória Universal*, fazia parte do espólio de uma sociedade secreta (...) [e] representa [a] guerra filosófica entre aristotelismo e platonismo» (75).

Pictura,²⁸¹ o primeiro de uma trilogia de tratados sobre belas-artes (entendidas em sentido amplo, sendo *De Pictura* sobre pintura, *De re aedificatoria* sobre arquitectura e *De Statua* sobre escultura) produzidos entre 1452 e 1462. O «milagre da perspectiva» a partir de um «rectângulo [que] é a janela para o que se quer retratar» terá constituído, muito provavelmente, um dos contributos mais significativos de Alberti para o Renascimento italiano e, em particular, para o desenvolvimento de alguns trabalhos de Leonardo da Vinci, que se inspirou na sua obra (e na de Vitrúvio, arquitecto romano do século I a.C.,²⁸² de quem também Alberti foi leitor) para desenhar *L'Uomo Vitruviano* (1490). Tanto para Vitrúvio como para da Vinci (no caso dos seus estudos científicos de teor antropométrico), a simetria básica do corpo humano corresponderia, não apenas à base de toda a proporção, como também à *medida de todas as coisas* (para me servir, agora, da máxima relativista postulada por Protágoras). É, precisamente, na direcção desse pressuposto que se lança a entrada *supra*, expandindo a premissa inicial de Alberti até à «coisa número um» e à «coisa número dois», para mostrar que o homem, sendo «uma janela pequenina», «pode ser infinito dentro seus limites». «Múltipl[o] como o Universo» e, de facto, representando *um universo em si mesmo*. Assim o homem, e assim as personagens desta *Enciclopédia*.

«Esta[ndo] constantemente a ser outr[as]» (porque sempre em trânsito e em mutação) e, ao mesmo tempo, sendo «literalmente múltipl[as] como o Universo» (o que poderia, de algum modo, sugerir que na sua diversidade se completam ou bastam a si

²⁸¹ «Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino.», ao que corresponde, com certa liberdade, o passo seguinte: «antes de começar a pintar, o artista deve desenhar um rectângulo e [...] esse rectângulo é a janela para a cena que se quer retratar.»

Cf. http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=20429 (último acesso: 26/08/2018).

²⁸² Cf. *De architectura*, c.30-15 a.C., no qual Vitrúvio propõe que se estabeleça uma correlação directa entre a geometria e a simetria do corpo humano, procurando (sem sucesso) encaixá-lo dentro da figura de um quadrado e um círculo.

mesmas), estas personagens não deixam contudo de existir no círculo mais vasto de uma espécie de *comunidade imaginada* (para retomar os termos de Benedict Anderson, atribuindo-lhes, aqui, uma significação que não se foca no reconhecimento de comunidades nacionais, mas no fundo de qualquer comunidade simbólica),²⁸³ intra e intertextualmente (i.e., dentro e fora da *Enciclopédia*) e que funciona como constructo ficcional pluridiscursivo, mimetizador da heterogeneidade constitutiva de qualquer sociedade factual.²⁸⁴ Trata-se de uma comunidade imaginada e articulada por um autor textual que (contrariando Anderson) não se coíbe de nos mostrar que ela «existe em estado de Babel»,²⁸⁵ desdobrando-se em diferentes línguas²⁸⁶ e cores locais,²⁸⁷ em diferentes registos e em linguagens decorrentes de ideologias, de formas de organização social²⁸⁸ e de cosmovisões bastante díspares entre si e não raras vezes antagónicas, que, dialogando, formam o singular mosaico de vozes a que se escolheu dar, aqui, o nome de *Enciclopédia*.

Seria interessante (e tentador) encetar, neste passo, uma espécie de listagem enciclopédica de todas as personagens que habitam esta obra, de modo a perceber em maior detalhe aquilo que de facto as particulariza. Contudo, não crendo que seja este o espaço ideal ou mesmo possível para fazê-lo, deixo por agora a ideia (o desafio?) em aberto e avanço, para já, olhando apenas para algumas personagens que, por razões distintas, me parecem centrais no universo desta *Enciclopédia*.

²⁸³ Cf. ANDERSON, 1991.

²⁸⁴ «Deleuze e Guattari dirão [em *Rhizome*, 1976] que não há comunidades homogéneas» (BARRENTO, 2001: 102).

²⁸⁵ Herberto Helder (1973. *O Bebedor nocturno*) apud BUESCU, 2013: 87.

²⁸⁶ Cf. e.g. CRUZ, 2009: 43 («*Owuo atwedie, baako mmfo* (todos os homens subirão a escada da morte)») ou 2015^b: 47 (« – Ele disse-me: *Let's go to bed*, e eu percebi: *Let's go, too bad.*»).

²⁸⁷ Cf. e.g. a «hooka» (2012: 23); os «copos de raki», a «sucuri», os «pirarucus» e os «picadillos» (2013: 19, 31, 41); a «signora», o «lassi» ou o «sashimi» (2015^b: 132, 201).

²⁸⁸ Ao longo dos vários volumes encontramos referências recorrentes a xeques, beys, sultões, ascetas, vizires, reis, imperadores ou dervixes, entre outros.

► **Stamboliski, Kacev, Mutiu, Zajac, Gould, Rosenkrantz e Helveg**²⁸⁹

Ao longo das páginas que tenho dedicado à análise desta *Enciclopédia*, fui deixando, de forma interrupta, algumas pistas e informações relativamente a personagens como Petar Stamboliski, Tsília Kacev, Augustine Mutiu e Malgorzata Zajac, entre outras, mediante as leituras que propus de algumas entradas das quais são autoras, ou de outras que protagonizam ou nas quais são apenas mencionadas (ou em que as suas idiossincrasias e acções são de alguma maneira tematizadas). De certa forma, fui portanto replicando o modo como a própria *Enciclopédia* no-las dá a conhecer, i.e., pontualmente, casualmente, gradualmente, através daquilo que as próprias manifestam ou dos comentários que a seu respeito outras personagens emitem, no decorrer de um jogo contínuo e colectivo de forte cariz auto-referencial. No entanto, creio que, por meio das notas de rodapé que sobre estas (e outras) personagens fui construindo (e que, talvez no momento em que surgiram, possam ter parecido excessivas), pude desde logo começar a insinuar (porque demonstrando-a, na prática) a estratégia de leitura que me parece crucial para poder, a seu respeito, conceber uma imagem mais completa. Estratégia essa que passa justamente pela recolha sucessiva e pela associação de elementos textuais (e, como veremos em seguida, também gráficos) que se encontram dispersos (e por vezes dissimulados) ao longo da *Enciclopédia*, assim como fora dela (a tal abordagem *macrotectual* que, no caso da obra cruziana, é importante não descurar).

Recordo que vimos, então, 1) Stamboliski criando nesta *Enciclopédia* algum espaço para a poesia; 2) Kacev («uma mulher complexa – cheia de camadas, de andares, como os prédios mais altos» [CRUZ, 2014: 111]), a inventora do «metacubismo, [que a]

²⁸⁹ Desde logo, os nomes das personagens remetem para uma ideia de multiplicidade geográfica que significa, também, multiplicidade linguística.

antologia enciclopédica de Morel define» – em termos que, antes de serem “citados” no passo que se segue a este, na verdade nunca antes tinham surgido – como um transporte da poliopsia (a «doença oftálmica [que] consiste em ver várias imagens dum mesmo objecto», já discutida em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**) para a pintura; 3) Mutiu, o apologista da «leitura falsa» que «corrige, ou sabot[a] (conforme o ponto de vista)»;²⁹⁰ 4) Zajac, a prolífera autora da maioria dos aforismos integrados na *Enciclopédia* e que, fora dela, mantém um romance epistolar com Bonifaz Vogel, co-protagonista (a par de Isaac Dresner) de *A Boneca de Kokoschka* (2010);²⁹¹ e veremos agora 5) Erik Gould, o genial pianista sobre o qual ainda não nos detivemos:

²⁹⁰ No 7.º volume da *Enciclopédia*, recém-publicado, as “intervencões” de Mutiu ganham inclusivamente designação e estatuto próprios: «(À) MARGEM / Porque Mutiu tinha o costume de entrar em livrarias e alfarrabistas e escrever nos livros à venda – sem que os proprietários dessem por isso – comentários e pensamentos, vários leitores de Shakespeare, Balzac ou Pessoa encontraram uma ou outra frase sua a abrilhantar e a adensar essas obras imemoriais. / Depois da morte de Mutiu, os exemplares comentados por ele atingiram valores incalculáveis. / Lorca, que tinha um exemplar de *O Capote*, de Gogol, profusamente comentado por Mutiu, achava que aquela era a melhor obra literária de sempre. Durante a última década do século XX, ressurgiu uma tendência para imitar o comportamento de Mutiu. Esses comentários ficaram conhecidos como «Pseudo-Mutiu», alguns deles exibindo densidade e argúcia semelhantes aos do original. / *A Paz*, de Aristófanes, na posse de um colecionador bósnio, é o livro mais caro de todos os que foram comentados por Mutiu e está avaliado em cerca de treze mil dólares.» (2018: 70-71)

²⁹¹ Vogel (que significa “pássaro” em alemão) aparece ilustrado (figuradamente, por meio de vasos, plantas, pássaros e gaiolas) no 5.º volume da *Enciclopédia*, acompanhado da seguinte legenda: «Vogel, Bonifaz tinha um vaso onde não cresciam flores. Da mesma maneira que tinha uma gaiola onde não cresciam pássaros. Era assim que ele criava liberdade.» (2015: 112) A compreensão desta sua representação, na verdade, depende do conhecimento prévio de *A Boneca de Kokoschka* e da evocação de passos como o que se segue: «Numa loja de pássaros é onde se concentram mais gaiolas. Não há lugar nenhum no mundo construído com tantas restrições como uma loja de pássaros. São gaiolas por todo o lado. E algumas estão dentro dos pássaros e não por fora como as pessoas imaginam. Porque Bonifaz Vogel, muitas vezes, abria as portas das gaiolas sem que os canários fugissem. Os pássaros ficavam encolhidos a um canto, tentando evitar olhar para aquela porta aberta, desviavam os olhos da liberdade, que é uma das portas mais assustadoras. Só se sentiam livres dentro de uma prisão. A gaiola estava dentro deles. A outra, a de metal ou madeira, era apenas uma metáfora. Bonifaz Vogel vivia no meio de metáforas.» (CRUZ, 2010: 29)



GOULD, NATASHA e ERIK
(CRUZ, 2015: 34, ilustração de Susa Monteiro)²⁹²

Erik Gould será, provavelmente, uma das personagens mais complexas no universo da obra cruziana, e também uma das mais recorrentes.²⁹³ «Franzino [e] a abarrotar de música» (2016: 86), «um homem de meia-idade, mas encurvado como se fosse ancião, com camisa lisa e suspensórios e bengala» (2014: 75).²⁹⁴ «Gould senta-se

²⁹² O 5.º volume da *Enciclopédia* é composto essencialmente por ilustrações (ladeadas por breves legendas) que, longe de constituírem meros apontamentos decorativos, produzem sentido em si mesmas e complementam, de facto, as leituras e as imagens mentais até então construídas a propósito de cada uma das personagens agora desenhadas.

²⁹³ Afirma Afonso Cruz numa entrevista de 2016 à revista *Estante*: «o primeiro texto que escrevi sobre o Erik Gould foi publicado numa colectânea chamada *Histórias Daninhas*. Mais tarde, foi incluído num dos volumes da *Enciclopédia da Estória Universal*. Voltei a utilizar o personagem no conto da *Granta* – essa parte da história está toda incluída no novo romance [*Nem Todas as Baleias Voam*]».

Cf. <http://www.revistaestante.fnac.pt/afonso-cruz-amor-duravel-aquele-nos-custa-conquistar/> (último acesso: 27/06/2018).

²⁹⁴ Tendo em conta a forma como é caracterizada, a sua ocupação e o apelido que lhe é atribuído, parece-me legítimo supor que esta personagem tenha sido inspirada na excêntrica figura do pianista canadiano Glenn Gould (1932-1982). Erik Gould é amiúde descrito como um músico famoso e de inigualável brilhantismo na sua época, época essa que parece coincidir (cf. nota 296, ainda que Glenn Gould não tenha participado no projecto mencionado) com aquela durante a qual viveu, também, o empírico e aclamado músico. Nas últimas décadas do século XX, foram vários os estudos críticos e biográficos,

ao piano» e «surge um candeeiro de pé, (...) um sofá às riscas (...) um gato (...) uma mulher ruiva (...) uma criança» (2013: 49-50), um mundo inteiro pela acção demiúrgica dos seus dedos («Ah, então é assim que Ele faz.», conclui, numa entrada significativamente intitulada «GÉNESIS»²⁹⁵). Logo no início do 4.º volume da *Enciclopédia*, é contudo o seu lado imanente que se acentua e notamos uma certa nostalgia na carta que o pianista dirige a um destinatário desconhecido: «(...) Lembrome de nos sentarmos, juntos, ao pôr do Sol. Tu eras um recorte nocturno, preto, eu era luz. Era desse modo que nos dividíamos e era assim que nos misturávamos.» (2014: 14). Algumas páginas adiante, descobrimos que «Gould começou a enviar alguns dos seus poemas em garrafas quando a mulher o abandonou» (75). E é desta forma, de indício em indício, que, chegados à ilustração *supra* (que só surge no volume seguinte), somos capazes de entender que o «recorte nocturno, preto» que «o abandonou» corresponde ao vulto em fuga de Natasha Gould. O seu nome, porém, não volta a aparecer na *Enciclopédia*, e, na verdade, só em *Nem Todas as Baleias Voam* (2016), romance cruziano protagonizado por Erik Gould,²⁹⁶ ficamos a conhecer a russa Natasha («de palavras e línguas distantes» [2014: 14]) e damos conta do seu súbito

assim como os trabalhos literários desenvolvidos (total ou parcialmente) a partir da sua vida e obra, entre os quais destaco *La comunità che viene* (1990) de Giorgio Agamben e *Glenn Gould* (2009) de Mark Kingwell, assim como o romance *Der Untergeher* (1983, traduzido para português como *O Náufrago*) de Thomas Bernhard.

Cf. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/glenn-gould> (último acesso: 27/08/2018).

²⁹⁵ Já em **II.2.2. Questões de forma e estrutura** tínhamos visto Anfião construir a muralha de Tebas com a sua lira. No 6.º volume da *Enciclopédia*, diz-se também a respeito de um aprendiz de Botticelli: «Talvez nas suas mãos de artista se escondam os gestos de Deus criador.» (2015^a: 139).

²⁹⁶ No romance, o pianista que «começou por tocar blues, mas é igualmente exímio em música clássica e em jazz» (35) é estudado pela CIA, que acaba por recrutá-lo para o programa Jazz Ambassadors, uma missão diplomática que existiu de facto nos Estados Unidos da América, a partir de 1956, e que consistiu no envio de alguns músicos de jazz norte-americanos para o bloco de Leste comunista com o intuito de espalhar nesses países uma imagem mais positiva (para não dizer pró-hegemónica) do Ocidente («Através da música, faremos ruir a União Soviética», [200]), durante (e após) o período da Guerra Fria.

Cf. <http://time.com/5056351/cold-war-jazz-ambassadors/> ou <https://www.arts.gov/NEARTS/2006v2-all-jazzed-2006-jazz-masters-awards/cool-jazz-and-cold-war/> (último acesso: 28/08/2018).

desaparecimento,²⁹⁷ que marcará indelevelmente o percurso do melancólico pianista e que justificará o *pathos* (pouco comum no rol das personalidades enciclopédicas, por norma mais dadas aos exercícios irónicos, às reflexões filosóficas ou aos raciocínios abstractos) que perpassa quase todas as entradas que assina ou nas quais surge.²⁹⁸

Ainda assim, penso que, mais do que (ou, pelo menos, tanto quanto) a primazia do sensível sobre o inteligível, Gould simbolizará nesta *Enciclopédia* uma certa forma de crença inabalável no poder criador e demiúrgico da arte. «A música enche tudo» (CRUZ, 2013: 49) e «continuaremos a ser uma melodia» (CRUZ, 2014: 14), «sem ela nem conseguimos andar [pois] deixa de haver chão debaixo dos pés» (CRUZ, 2016: 51). E se aos poetas já reconhecemos, em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, o título de *legisladores reconhecíveis* do mundo, creio que com idêntica justiça poderemos, agora, atribuí-lo de igual modo à figura do músico. Tratar-se-á, em qualquer dos casos, de uma forma de “legislação” que é, na verdade, oportunidade de reconfiguração do mundo que existe, renegociação e mistura complexa do verosímil com o inverosímil, reajuste de contas entre a tradição do que *foi* e a idealização do que *pode ser*. Falo, no fundo, de uma ideia de *legislação enquanto imaginação*, e julgo que, sem embargo da multiplicidade de temas abordados,²⁹⁹ será de facto a imaginação um dos grandes eixos temáticos privilegiados nesta *Enciclopédia*.

²⁹⁷ Só conhecendo *Nem Todas as Baleias Voam* poderemos, igualmente, perceber que Tristan Gould, personagem e autor ficcional que surge no 7.º volume da *Enciclopédia* (2018: 53, 96), é filho de Erik e Natasha.

²⁹⁸ Em *Nem Todas as Baleias Voam*, descobrimos que Gould tem no seu corpo «várias cicatrizes provocadas por facas» e que «os cortes foram auto-infligidos» (2016: 86).

²⁹⁹ Recordo, nesse sentido, aquilo que Barthes escrevia em *S/Z* (1987 [1970]) sobre a diversidade de referências culturais encontradas em *Sarrasine* (1830), de Balzac, e que penso ser transponível para uma percepção desta *Enciclopédia* que considere a variedade de temas (e também referências) que a constituem: «Ces citations sont en effet extraites d’un corpus de savoir, d’un Livre anonyme dont le meilleur modèle est sans doute le Manuel Scolaire. (...) le matériel didactique qui est mobilisé dans le texte (...) correspond à peu près au jeu des sept ou huit manuels dont pouvait disposer un honnête élève de l’enseignement classique bourgeois: une Histoire de la Littérature (Byron, *Les Mille et Une Nuits*, Anne Radcliffe, Homère), une Histoire de l’Art (Michel-Ange, Raphaël, le miracle grec), un manuel



ROSENKRANTZ, *DOVEV*
 levantou voo. No entanto, o seu corpo ficou colado ao chão.
 (CRUZ, 2015: 94-95, ilustração de Susa Monteiro)



HELVEG, *GUNNAR*
 era um homem que atirava erros contra os ouvidos das pessoas, esses erros germinavam numa bela invenção, floresciam em fórmulas de química e em amantes como os que voam nos quadros de Chagal.
 (id., *ibid.*: 44-45, ilustração de Susa Monteiro)

Os dinamarqueses³⁰⁰ Dovev Rosenkrantz e Gunnar Helveg representarão, provavelmente, duas das personagens que, por vias (e com implicações) distintas daquelas que até agora vimos, mais vivem e se valem da imaginação, adoptando diferentes estratégias de «desobjectivação das imagens do mundo» (GUSMÃO, 1988:

d'Histoire (...), un précis de Médecine pratique (...), un traité de Psychologie (amoureuse, ethnique, etc.), un abrégé de Morale (...), une Logique (du syllogisme), une Rhétorique et un recueil de maximes et proverbes concernant la vie, la mort, la souffrance, l'amour, les femmes, les âges, etc.» (219-220)

³⁰⁰ Helveg está sepultado «em Brønderslev» (2009: 113), um município no norte da Dinamarca, e Rosenkrantz utiliza um apelido demasiado associado à antiga nobreza dinamarquesa (desde o século XIV) para que não se faça, quase automaticamente, a associação.

49) no tipo de relacionamento que com ele privilegiam. No caso de Rosenkrantz,³⁰¹ porque, tratando-se de «um famoso cabalista do início do século XX» (CRUZ, 2015^a: 23), raramente *considera* a realidade como sendo objectiva, procurando de modo sistemático significados ocultos e uma dimensão de transcendência na leitura que dela faz. No caso de Helveg, para quem, sabemos já, «*as flores do deserto não precisam de água, / precisam de imaginação*» (id., 2012: 51, já citado nesta tese), porque é capaz de *tornar* a mais objectiva ciência na mais subjectiva «obra-prima do abstraccionismo» (id., 2010: 145), como acontece, por exemplo, no caso da «exposição insólita» que o «ex-médico» (id., *ibid.*: 144) montou, em *A Boneca de Kokoschka*, a partir de tomografias e raios-x do cérebro humano, cuja premissa,³⁰² de resto, se alinha em absoluto com a representação do artista que na ilustração *supra* é feita.

Ambos percorrem, à sua maneira, a linha que divisa a realidade da fantasia, procurando formas de esbatê-la.³⁰³ Tal linha, de um modo geral nesta *Enciclopédia*,

³⁰¹ Em *Nem Todas as Baleias Voam*, ficamos a saber que Dovev Rosenkrantz é avô de Isaac Dresner (2016: 119), o co-protagonista de *A Boneca de Kokoschka* que também surge como personagem-autora em alguns volumes da *Enciclopédia* (cf. e.g. 2015^a: 179 ou 2013: 20, onde Dresner é descrito como «o editor, um homem deprimente»). E sabemos também, na verdade, que Rosenkrantz é ainda uma personagem de *Hamlet*, que depois reaparece noutras obras da dramaturgia inglesa.

³⁰² «**2 - Beleza interior (o espectáculo da alma)** / Gunnar Helveg organiza esta exposição artística com tomografias do cérebro, evento que lhe custou o emprego. Helveg pedia, durante a emissão de positrões, que os pacientes pensassem num verso de Dylan Thomas ou num trecho de Rilke. Ou num haiku de Masamitsu Ito, ou num versículo dos Cânticos, ou mesmo numa canção abokowo. "Se o pensamento tiver alguma beleza, também a tomografia terá cores e formas harmoniosas, de belas curvas e tons, como uma obra-prima abstracta. Não é possível ser de outro modo: o que está dentro é como o que está fora. Capto as camadas interiores dos mais belos pensamentos e mostro-os traduzidos em cores, tal qual foram pensados. Fui a primeira pessoa a fotografar um belo pensamento", disse Helveg. / **3 - Imagens do cérebro** / Através de imagens por ressonância magnética funcional, tomografias, raios x, Gunnar Helveg conseguiu uma exposição insólita: um ex-médico dedica-se hoje a fotografar o cérebro e tentar captar os momentos em que se tem uma ideia brilhante. Essa ideia expressa-se nas cores da fotografia como uma obra de arte, como uma obra-prima do abstraccionismo, equilibrada e harmónica nas suas formas. Se a ideia é bela, expressa-se com beleza também no calor responsável pela imagem médica. Se o que está lá dentro é belo, a sua manifestação deve ser correspondente. Deve ser bela também.» (CRUZ, 2010: 144-145)

³⁰³ Nesse sentido, não me parece fortuito que haja referências regulares, em alguns volumes da *Enciclopédia*, aos «efeitos alucinatórios de um cogumelo» (2012: 54) ou à «mandrágora (...) usada como

revelar-se-á sempre particularmente ténue, até mesmo (ou talvez sobretudo) no que respeita a sua (da *Enciclopédia*) génese, trânsito e recepção enquanto objecto-livro e projecto ficcional. Esse, como veremos em seguida, será aliás um dos seus temas centrais.

► Théophile Morel e a colecção

Morel, o «professor de Filosofia de Salzburgo» (2010: 138), é apresentado, como já vimos, enquanto responsável por esta *Enciclopédia* na medida em que, supostamente, a organizou. Acompanhar as suas intervenções equivale, *grosso modo*, a ir acedendo às informações disponíveis sobre a misteriosa colecção, razão pela qual, nesta secção, me reportarei *pari passu* a ambos (i.e., ao modo como vai participando Morel e ao modo como vai sendo apresentada a *Enciclopédia*). Fazendo-o, contudo, aquilo que sobressai é a variação dessas informações de volume para volume, assim como variável (e progressivamente menor) se vai revelando a presença do compilador austríaco.

No 1.º volume (2009), onde é mais notória a intenção de alicerçar e definir a *Enciclopédia* enquanto objecto e projecto, Morel assina 3 entradas desconexas («ENCRUZILHADA» (41), sobre a «natureza contraditória duma porta»; «(O) INATO E O ADQUIRIDO» (61), sobre a surdez de Beethoven; e «PASSAR À FRENTE NA FILA; OU QUANTO MAIS SE DESCE, MAIS IMPULSO SE GANHA» (90), a partir da sua «*História das Cunhas e Compadrios, Desde a Antiguidade Clássica Até aos Nossos Dias*»), assim como um epílogo, apropriadamente intitulado «COMENTÁRIO

droga psicoactiva» (*ibidem*: 81). Uma das entradas principais no 7.º volume, *Biblioteca de Braşov* (2018), incide justamente sobre «(A GRANDE TEORIA DO) COGUMELO» (25-30). Cf. nota 309.

À ENCICLOPÉDIA DE [sic] ESTÓRIA UNIVERSAL» pois é, de facto, mais como comentador do que como organizador que o autor ficcional nesta fase se evidencia:

COMENTÁRIO À ENCICLOPÉDIA DE ESTÓRIA UNIVERSAL

A Enciclopédia de Estória Universal é *uma herança de Ulisses*, ele próprio motivo de apologia pelas suas burlas (construiu a mentira mais famosa de sempre, de madeira e com forma de cavalo), pelos seus esquemas, logros, patranhas, manhas e artimanhas. E de outros *burlões, embusteiros e mistificadores, como Borges é exemplo*. Está no pólo oposto à enciclopédia de Diderot e d'Alembert, na altura da sua edição. Hoje, podemos dizer que a dos iluministas é também uma grande burla³⁰⁴ — e que as suas verdades, ironicamente, são tão ficção como as desta Enciclopédia. *E se não são tão fantasiosas, para lá caminham, como fazem todas as certezas.*

Nada neste livro pode ser considerado um facto objectivo e tudo, ou quase tudo, podemos assegurar, é pura invenção. Sob o signo de Toth, Hermes, Mercúrio, Pavic, Worosi, Légba, e outros *deuses reconhecidamente trapaceiros*. Creio que as referências bibliográficas são falsas, bem como as citações. Diz-se que existe uma entrada que é totalmente verdadeira. Também isto pode ser mentira.

O que sabemos é que *não existe nenhuma realidade factual*, que as coisas são muito mais aquilo que sentimos do que aquilo que realmente aconteceu. O conteúdo da mentira ou da história, o seu carço, é *um arquétipo*, e contém tanta verdade como qualquer símbolo pode conter. Imagine-se, por exemplo, uma Fénix. Não existe, dirão os mais realistas, é um mito (como quem diz é mentira em todo o seu sentido pejorativo). São esses que, quando vêem farinha, não vêem trigo nem pão, e muito menos parábola. Mas o verdadeiro facto é que a Fénix existe (e com certeza com mais substância do que muitos pássaros da alegada realidade) em vários lugares e situações da nossa vida. É preciso é aprender a observar este tipo de aves: *um novo tipo de ornitologia*.

Outra evidência, ao ler a Enciclopédia, é que *o homem não é uma unidade* (constatação que faz parte de algumas entradas), *mas uma multiplicidade, um conjunto de personagens e personalidades, um conjunto de ideias tantas vezes contraditórias*. Achamos que pensamos de certa maneira, mas temos, todos nós, opiniões contrárias àquelas que julgamos serem as nossas. Somos, como disse Agostinho, um mistério para nós mesmos. *Somos todos fracturados, como Pessoa*, só que mais exagerados.

Théophile Morel, 2006

(127-129, destaques meus)

Julgo que será proveitoso olhar para este verbete sobre a natureza da *Enciclopédia* em conjunto com um outro, que surge, no mesmo volume, sem autor,

³⁰⁴ Curiosamente, entre 2009 e 2011, Afonso Cruz cria e dedica um blogue ao 1.º volume da *Enciclopédia*, a que atribui o título e o subtítulo seguintes: “Enciclopédia da Estória Universal – Uma alternativa à de Diderot e D’Alembert”. Cf. <http://enciclopediadaestoria.blogspot.com/> (último acesso: 05/09/2018). Na verdade, e como vimos brevemente em **II.2.1. Problemas de designação**, a oposição entre a *Enciclopédia* cruziana e a *Encyclopédie* iluminista não é assim tão óbvia (embora sejam, com efeito, diferentes): nem a de Diderot e D’Alembert era apenas e imparcialmente informativa (porque engajada e prescritiva, sobretudo dos pontos de vista religioso e político), nem a de Cruz é apenas e livremente fantasiosa (porque ancorada em tradições culturais, filosóficas e literárias concretas e textualmente explícitas).

fonte ou datação, a propósito da origem e da circulação do texto enciclopédico e que abaixo transcrevo com algumas supressões:

ENCICLOPÉDIA DE ESTÓRIA UNIVERSAL (ANTIGA E ACEITA)

Segundo Dovev Rosenkrantz, a Enciclopédia de Estória Universal foi escrita *antes de o tempo ter sido criado* e é a ela que se referem os versos bíblicos: «Eu estava lá auxiliando-o como arquitecto. Eu era a sua alegria quotidiana e gozava sem cessar na sua presença» (Provérbios de Salomão). (...) *Os volumes foram-se sucedendo*, porque a Primeira Enciclopédia era apenas um tetragrama, uma pequena palavra de quatro letras misteriosas, difíceis de pronunciar. Em termos científicos, era *a fórmula de Tudo*. (...)

Multiplicaram-se versões e traduções ao longo dos tempos, tendo, a mais conhecida, experimentado o fogo do incêndio de Alexandria. Nessa altura era composta, segundo a tradição, por 365 tomos. Ressurgiu das cinzas como faz o pássaro mítico, a Fénix, e reapareceu em Portugal, já no século XIV. Segundo Domingos Façanha, o motivo que levou Infante D. Henrique (o navegador), da Ordem de Cristo, a empreender as Descobertas foi o desejo de encontrar a verdadeira Enciclopédia, a que teria ardidado em Alexandria. A que havia em poder da Ordem de Cristo não passava de uma cópia sem brilho, *feita a partir de memórias fragmentadas de quem tinha lido a outra*. Segundo o parecer da época, um exemplar da Enciclopédia (a antiga e aceita) fora levado pelos Reis Magos até ao Oriente onde ainda viveria à guarda do Prestes João das Índias, descendente dos mesmos. O Infante, quando mandava os marinheiros para Oriente dizia-lhes: «Façam-se ao mar e tragam-me notícias do Prestes João.» Mas o que ele queria ouvir era sobre uma Enciclopédia que era um Graal.

Outras versões dizem que havia apenas três volumes. Daí o Trismegistos ter esse nome, esse nome que significa ser mestre das três partes do saber. Os três volumes foram separados e encontrar-se-ão no final dos tempos, quando o nevoeiro assentar, pois, diz a lenda, existe uma névoa pelo mundo, o véu de Ísis, que não deixa que os três livros se reúnam num só e desvelem a Verdade. (...)

Há também quem diga que *a verdadeira Enciclopédia é o ADN, um livro que está a tentar encontrar a sua forma primitiva, a do arquétipo*. Umhas letras que vão, à sorte ou ao fado, combinando-se na esperança de que uma dessas cópulas seja a original (a que existia antes de o tempo começar a comer as horas). Por isso, há quem acredite que existem duas Enciclopédias, como duas serpentes enroladas.³⁰⁵

Aristóteles mencionou a Enciclopédia na sua didáctica, Nicómano deu-a a ler ao Filósofo, como bom pai³⁰⁶ que era. A Platão, a Enciclopédia inspirou as Ideias e o mundo dos arquétipos.

Em muitos círculos cabalistas, o Livro da Criação (Sefer Yetzirah) é *o único fragmento verdadeiro da primeira Enciclopédia que surgiu ao mundo*, cópia corrupta da

³⁰⁵ Na capa do 1.º volume da *Enciclopédia*, a que pertence este verbete, surgem, justamente, «duas serpentes enroladas». Surge também, algumas páginas adiante, o texto seguinte: «(ADIVINHAÇÃO) HELICOIDAL / Conta-se que Tirésias, o cego Tirésias de Tebas, ao ver duas serpentes enroscadas (uma fêmea, outra macho), matou a primeira e transformou-se numa mulher. Sete anos passados voltou a ver duas serpentes enroscadas e, desta feita, matando o macho, voltou a ser homem, voltaram-lhe a crescer os pêlos de varão. Tirésias, como se sabe, ganhava a vida como profeta, adivinho e oráculo. (...) / Com este episódio das serpentes enroscadas, Tirésias descobriu ou viu, muito bem visto, o ADN, descoberta que não lhe foi atribuída. Lamentavelmente, tivemos de esperar vários séculos, até 1953, até aparecerem Crick e Watson a dizer a mesma coisa que o velho Tirésias (...). O que aconteceu foi Watson apropriar-se dum sonho antigo já sonhado por Tirésias e tê-lo dito cientificamente.» (CRUZ, 2009: 58-59)

³⁰⁶ Na verdade, Nicómano era filho e não pai de Aristóteles.

Enciclopédia Celeste. «O próprio Criador quando quer saber qualquer coisa, quando tem dúvidas, vai consultar a Enciclopédia»³⁰⁷ (trecho do Sefer HaOr). (...)

A certa altura, e isto é *um facto histórico*, S. Zozimo de Esmirna foi torturado e queimado,³⁰⁸ depois de lhe arrancarem todas as unhas do corpo, bem como a pele, por um motivo simples: *recusou-se a afirmar que determinada entrada da Enciclopédia era verdadeira apenas porque o seu conteúdo era evidentemente falso e contraditório*.

Hoje, acredita-se que a antiga Enciclopédia foi, em tempos, *obra de várias pessoas, não necessariamente contemporâneas umas das outras*. A versão que se diz correr pelas livrarias de hoje não é mais que *uma burla aberrante* e homónima da outra, escrita também por várias pessoas desprovidas de quaisquer qualidades. Essa Enciclopédia, essa falsidade, está *em constante actualização*. Uma das suas edições tinha um subtítulo: «A Antiga e Aceita, mas Rectificada».

(36-41, destaques meus)

Creio que estes dois verbetes, sobretudo quando lidos de forma relacional e comparativa, nos oferecem pistas suficientes para um entendimento basilar da *Enciclopédia* enquanto projecto ficcional. Deparamos, aqui, com certos tópicos nesse sentido essenciais e que, entretanto, já foram sendo abordados (e inclusivamente citados) em subcapítulos anteriores, entre os quais destaco:

1) a concepção do texto literário enquanto “burla” declarada (referem-se «burlões, embusteiros e mistificadores, como Borges é exemplo», ou «outros deuses reconhecidamente trapaceiros», como Pavić, para reforçar a ideia de que «nada neste livro pode ser considerado um facto objectivo e tudo, ou quase tudo, podemos assegurar, é pura invenção»);

2) a mescla ostensiva da história («um facto histórico», «segundo a tradição», «o incêndio de Alexandria» ou «as Descobertas») com a estória («o motivo que levou Infante D. Henrique (o navegador), da Ordem de Cristo, a empreender as Descobertas

³⁰⁷ Recupero algumas palavras de Umberto Eco já citadas na abertura de **II.2.1. Problemas de designação** a respeito do *pacto de confiança* que normalmente é assumido face ao texto enciclopédico: «Reduzo as minhas dúvidas a algum sector especializado do saber e, quanto ao resto, confio na Enciclopédia.» (1995: 96)

³⁰⁸ Talvez este S. Zozimo, ficcional, tenha sido inspirado no histórico S. Policarpo de Esmirna, um bispo do século II queimado vivo por se ter recusado a reconhecer a autoridade do imperador romano como estando acima da do seu Deus cristão. Cf. <https://www.britannica.com/biography/Saint-Polycarp> (último acesso: 21/09/2018).

foi o desejo de encontrar a verdadeira Enciclopédia, a que teria ardidado em Alexandria»);³⁰⁹

3) a defesa da dúvida sobre a convicção, ou da relativização e do gesto revisionista em detrimento da aceitação de um saber absolutamente estável ou sedimentado («as suas verdades, (...) se não são (...) fantasiosas, para lá caminham, como fazem todas as certezas»);

4) o esbatimento da cisão entre verdade e mentira, ou de facto o seu esvaziamento conceptual enquanto noções alegadamente dicotómicas («foi torturado (...) por um motivo simples: recusou-se a afirmar que determinada entrada da Enciclopédia era verdadeira apenas porque o seu conteúdo era evidentemente falso e contraditório»; «o conteúdo da mentira ou da história, o seu caroço, é um arquétipo, e contém tanta verdade como qualquer símbolo pode conter»);

5) o reconhecimento da impossibilidade de acesso a *todo* o Conhecimento (ainda que «a Primeira Enciclopédia [fosse ou pretendesse ser] a fórmula de Tudo», existe contudo «uma névoa pelo mundo, o véu de Ísis, que não deixa que os três livros se reúnam num só e desvelem a Verdade»), que não impede todavia a perseverança no sentido de aceder ao *máximo* de conhecimento possível (como Trismegistos [sic], a *Enciclopédia* tentará ainda assim instituir-se como «mestre das três partes do saber»);³¹⁰

6) a ênfase na ideia de uma identidade (empírica e textual) que se constrói por múltiplas e dissemelhantes vias (de novo Pessoa, para nos relembrar de que «o homem

³⁰⁹ Também à própria estória se vai oferecendo contraponto, ou, se preferirmos, variação: no 7.º volume, é-nos dito que «os Descobrimientos foram apenas a demanda de um cogumelo» e que «D. Henrique não queria verdadeiramente descobrir as Índias», mas sim o «*amanita muscaria* (...), um alucinogénio» (2018: 26, 29).

³¹⁰ Hermes Trismegisto (c. II a.C.), legislador e filósofo egípcio, conhecido como o “três vezes grande” por dominar aquelas que, à época, eram consideradas as três grandes formas de sabedoria do universo, nomeadamente a alquimia, a astrologia e a teurgia.

Cf. <https://www.britannica.com/topic/Hermetic-writings#ref1198> (último acesso: 26/09/2018).

não é uma unidade (...), mas uma multiplicidade, um conjunto de personagens e personalidades, um conjunto de ideias tantas vezes contraditórias»).

A todos estes tópicos, de certo modo conexos entre si, juntam-se outros cuja compreensão beneficia justamente do facto de considerarmos em simultâneo ambas as entradas, já que de uma para a outra há questões que se desenvolvem e complementam. Na verdade, se «a Enciclopédia de Estória Universal é uma herança de Ulisses (...) pelos seus esquemas, logros, patranhas, manhas e artimanhas» (na 1.^a entrada), a verdade é que, sendo «obra de várias pessoas, não necessariamente contemporâneas umas das outras» (na 2.^a entrada), a *Enciclopédia* se assume, por isso, *também* como herança da própria *Odisseia*, se tivermos em conta os debates críticos em torno da problemática autoria da obra – não só a existência de Homero³¹¹ enquanto indivíduo histórico tem sido contestada, atendendo à imprecisão da informação biográfica a seu respeito disponível, como também questionada tem sido a sua responsabilidade exclusiva pelos dois grandes poemas épicos da Antiguidade Clássica. No caso específico da *Odisseia*, é hoje comumente aceite entre os estudiosos que os seus últimos 548 versos, correspondentes ao Canto 24, constituirão uma adição (alguns séculos) posterior. E se, na 1.^a entrada, nos é ainda dito que «existe uma entrada que é totalmente verdadeira», percebemos, na 2.^a, que «o único fragmento verdadeiro da primeira Enciclopédia que surgiu ao mundo» corresponderá, então, ao «Livro da Criação (Sefer Yetzirah)»,³¹² nela integrado, mesmo que na «versão que se diz correr pelas livrarias de hoje», suposta «burla aberrante», esse fragmento já não exista (é

³¹¹ Que, bem a propósito, na sua época era lido como uma espécie de *enciclopédia universal*.

³¹² Trata-se do mais antigo tratado filosófico em hebraico. O breve (cerca de 1600 palavras) Sefer Yetzirah (צִירָה סֵפֶר, à letra “Livro da Criação”) propõe uma leitura mística sobre as origens do universo (macro) e do homem (micro), a que retornarei neste subcapítulo.

Cf. <https://www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/yezirah-sefer> ou <https://www.britannica.com/topic/Sefer-Yetzira> (último acesso: 26/09/2018).

apenas mencionado). «Em constante actualização» desde «antes de o tempo ter sido criado», «os volumes [vão]-se sucedendo» e a *Enciclopédia*, continuamente em busca do seu próprio «ADN», reinventa-se e recria, a cada versão e ampliação, «novo[s] tipo[s] de ornitologia», isto é, novas formas de *olhar* o mundo.

Uma dessas versões foi encontrada, em local e momento indeterminados, por Théophile Morel. Trata-se do 2.º volume da *Enciclopédia (Recolha de Alexandria)*, que «inclui algumas entradas que lhe são únicas e material de outras fontes que, não estando incluído nas versões egípcias e gregas, é citado nos mais diversos lugares: obras de arte, jornais, revistas, cartas» (2012: 10). E é isto tudo o que o comentador, agora também “descobridor”, nos diz a seu respeito no prólogo que assina. Em todo o volume, esta é aliás a sua única intervenção, assim como a única ocasião em que são mencionadas a proveniência ou as características da enciclopédica colecção.

O 3.º volume (*Arquivos de Dresner*) será o primeiro (de dois) que Morel efectivamente organiza. Diz-nos na sua «NOTA FINAL» (e como vimos única) que «todos os documentos e versões da *Enciclopédia* que serviram para a recolha das entradas incluídas neste volume [lhe] foram oferecidos por Isaac Dresner»³¹³ (2013: 97). Porém, *sobre a Enciclopédia*, mais significativo do que a nota final será, neste volume, o prefácio subscrito por Afonso Cruz, exclusivo em toda a obra, onde é possível reconhecer alguns traços daquilo que João Ferreira Duarte (1993) entende por *auto-canonização*. Na verdade, em “On Self-Canonization: The Author As Reader”, Duarte

³¹³ No romance *Flores*, Isaac Dresner é dono de «uma pequena livraria chamada Humilhados e Ofendidos», em França (2015^c: 160). No 6.º volume da *Enciclopédia*, publicado no mesmo ano (2015^a), percebemos que na sua livraria Dresner juntava «livros desinteressantes e marginais, proibidos ou negligenciados, aos milhares, numa obsessão compulsiva.» (187) Em entrevista ao *Jornal de Letras* (Abril de 2013), diz-nos ainda Cruz a respeito de Dresner: “Um editor e livreiro que nasceu na década de 1920, tendo vivido em Dresden durante a Segunda Grande Guerra. Mudou-se para Paris depois de terminada a guerra, casando-se com a pintora metacubista Tsilia Kacev.”

Cf. <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/a-enciclopedia-de-afonso-cruz=f713708> (último acesso: 02/10/2018).

analisa três tipos discursivos, que define como sendo «double-edged» (37), para identificar determinados mecanismos de validação e legitimação (ou auto-canonicalização)³¹⁴ aí utilizados pelos seus autores: refere estratégias de *teorização*, associadas aos *manifestos* («sketching an ontology of poetry, poetic language and the poet», 41), de *dramatização*, associadas às *entrevistas* («manipulati[ng] the formal apparatus of enunciation», 42) e de *prescrição*, associadas aos *prefácios* («openly provid[ing] warnings and instructions for reading», 42).³¹⁵ Será pois à luz deste quadro conceptual que poderemos considerar, então, o singular prefácio cruziano que abaixo transcrevo:

Creio que as mentiras, quando entrelaçadas, geram aquilo a que chamamos verdade. Quando se abraçam opiniões completamente diferentes, quando se consegue fazer com que a imaginação seja parte da realidade, quando se consegue fazer com que visões opostas coincidam, então, o que temos é a coisa mais verdadeira possível. A *Enciclopédia da Estória Universal* é, nesse sentido, **uma tentativa de abarcar a realidade através daquilo que não aconteceu**. As imagens que (também) a compõem são mais uma opinião. Provavelmente, a que dará mais corpo a uma mentira que sobe todos os degraus que levam à verdade. Porque ninguém sabe o que quer que seja sem passar **pela dúvida, pela descrença, pela ilusão. Acertar no alvo é fácil, mas para acertar num novo alvo é preciso saber falhar o primeiro, o alvo do costume**. O erro é uma parte intrínseca do acto de acertar numa **coisa nova**. Esta *Enciclopédia* parte desse princípio.

Afonso Cruz

(2013: 7, destaques a negrito meus)

Não se recorre, aqui, a qualquer estratégia de dramatização (como quando um autor faz uso da primeira pessoa para se dirigir directamente ao leitor, fabricando entre

³¹⁴ «I shall have to (...) propose that we consider the author as a special kind of reader within a presupposed typology of readers. What distinguishes him is this particular double condition of being at the same time a reader of others' writings and a reader of his own writing, and thus being in a situation in which he is able to regulate his own reception, or, to use Foucault's concept, to become the key element in the complex of practices, institutions and documents that constitute a *system of valorization*. In other words, when an author engages in self-reflexion, he is performing towards discourses assigned an author-function, an act of *self-canonization*.» (37)

³¹⁵ Vítor Aguiar e Silva, tomando a expressão de Lotman, designa por «*metatextos da literatura*» aqueles, como estes (prefácios, entrevistas e manifestos), onde, «com objectivos analítico-explicativos e/ou normativos, se mencionam, formulam, caracterizam ou justificam as convenções, as regras, os mecanismos semióticos que subjazem aos processos de produção, estruturação e recepção dos textos literários.» (1994: 112)

ambos uma sensação de cumplicidade), mas lança-se mão, na verdade, tanto de estratégias de prescrição quanto de estratégias de teorização. Por um lado, *avisa-se* o leitor sobre as «mentiras (...) entrelaçadas» e as «visões opostas» que está prestes a encontrar, *informando-o* de que serão esses os «degraus» disponíveis para que possa chegar «[à]quilo que [nesta *Enciclopédia*] chamamos verdade». Avisando e informando (e a utilização dos verbos não é casual), o texto prefacial estabelece (ou *antecipa*), assim, desde logo um certo tipo de leitor à sua imagem (ou, melhor dizendo, à imagem do texto que introduz). Por outro lado, *anuncia-se* a *Enciclopédia* como «tentativa de abarcar a realidade através daquilo que *não* aconteceu» (e é claro que estamos aqui próximos da definição aristotélica de poesia, a que já aludimos em subcapítulo anterior) e de acertar num alvo que não é o «do costume»: uma «coisa nova» que *inicia* um movimento que se faz, epistemologicamente, passando «pela dúvida, pela descrença, pela ilusão». *Teorizando*, pois, sobre *uma nova forma de ver*, escrever e pensar o mundo, este prefácio acaba por se instituir, de certo modo, também como manifesto.

No 4.º volume da *Enciclopédia (Mar)*, surpreendentemente, não encontramos qualquer vestígio de Morel, ou sequer um apontamento de teor mais auto-reflexivo ou programático (isto é, da *Enciclopédia* reflectindo sobre si mesma, ou de alguma maneira declarando os seus princípios e objectivos). O 5.º volume (*As Reencarnações de Pitágoras*), contudo, será novamente organizado por Morel, que no seu prefácio assim o apresenta:

A pedido de Samuel Tóht, da editora Kenoma et Pleroma, Lda., Nicolás Marina escreveu um livro com todas as transmigrações de Pitágoras, desde Etálides, passando por Eufórbio, Pirro, Plotino. As vidas do filósofo de Samos não se limitavam a reencarnações passadas, incluíam um número bem mais extenso de vidas posteriores, **num novelo difícil de seguir linearmente** (...).

O músico e escritor Mathias Popa acusou-me de ter apontado o livro *Reencarnações de Pitágoras* como **uma burla**. Nunca fiz tal coisa. No entanto, detectei alguns plágios. De todas as centenas de vidas descritas por Nicolás Marina, há algumas **passagens que reconheço de outras obras, quer de História quer de ficção**.

Esta é uma recolha que fiz das muitas dezenas de vidas descritas por Marina, mantendo apenas o sumário que antecede as pequenas biografias da obra deste autor. É, enfim, um resumo poético (...). Entretecendo várias das mais notáveis migrações do sábio grego pelo tempo fora – num **caleidoscópico de personalidades, ângulos e cores** –, *As reencarnações de Pitágoras* demonstra que **cada ser humano contém em si toda a humanidade**.

Téophile Morel
(2015: 9, destaques a negrito meus)

Vemos assim ressurgir a ideia de multiplicidade («num caleidoscópico de personalidades, ângulos e cores», «cada ser humano contém em si toda a humanidade») com que abrimos este subcapítulo, ao mesmo tempo que regressam (apesar de não ter optado, nesta tese, por destacá-las) personagens-autoras como Nicolas Marina, Mathias Popa e Samuel Tóht (ou Tóth).³¹⁶ É também mencionado um livro, homónimo deste quinto volume enciclopédico, que Morel descreve como «burla», «novelo difícil de seguir linearmente» e miscelânea de «passagens que [se] reconhec[em] de outras obras, quer de História quer de ficção». Na verdade, os termos escolhidos para definir a obra de Marina são idênticos (quando não exactamente iguais) a alguns dos que já aqui utilizámos a respeito da *Enciclopédia*, ou a outros de que já vimos a própria *Enciclopédia*, auto-reflexivamente, servir-se. Com efeito, a correspondência entre as duas *Reencarnações de Pitágoras* é tornada particularmente evidente se recordarmos o «Capítulo 1597» (136-140) de *A Boneca de Kokoschka* (2010), onde primeiro ficamos a saber sobre o livro que Marina escreveu «a pedido de Samuel Tóht, da editora Kenoma et Pleroma, Lda.». Deixo, em rodapé, alguns excertos do romance cruziano nesse sentido esclarecedores,³¹⁷ e que reforçam concomitantemente a ideia de uma entidade autoral *macrotectual* já atrás argumentada.

³¹⁶ É usual na *Enciclopédia* a grafia variável de alguns nomes.

³¹⁷ «Durante anos, vários académicos citaram aquele livro e ele chegou a ser matéria de estudo em várias universidades. Até Théophile Morel, um professor de Filosofia de Salzburgo, ter denunciado o livro como uma trapaça: a maior parte daquelas biografias apresentadas como reencarnações não tinham qualquer fundamento ou referência histórica. Depois dessa revelação, os mesmos que tinham admirado o livro

Retomam-se neste prefácio também as alusões aos «sábio[s] grego[s]» que, como temos visto desde que principiámos a análise da cruziana *Enciclopédia*, nela marcam presença assídua (desde Aristóteles a Platão, Sócrates, Pitágoras, Aristeu, Empédocles, Anfião, Homero, Símiás, Cebes ou Heráclides, para listar apenas alguns dos já referidos nesta tese). Num subcapítulo de *Uma Biblioteca contra o Inferno* (2017), intitulado “Figuras da Grécia” (122-129), João Oliveira Duarte argumenta sobre a «perplexidade da sobrevivência do mundo grego muito para lá do fim da *polis*», servindo-se para tal das perspectivas de Marx (para quem «os gregos correspondem à infância da humanidade e, como tal, a algo que recordamos de forma nostálgica»), de Heidegger (que considerava que os gregos «permaneciam no aberto da clareira do ser, isto é, mais próximos da origem»), de Schiller (segundo o qual «o poeta grego era “ingénuo”, ou seja, de uma proximidade face à natureza que nós perdemos»), de Husserl (para quem «os filósofos pré-socráticos [eram] entendidos como os “primeiros cientistas” da Europa»), de Winckelmann (que destaca a «ausência de excesso, a *sôphrôsmé* (moderação) presente nos Gregos») e de Bento de Jesus Caraça (que vê na escola pitagórica o nascimento da «ideia da matematização do real» e de um «esforço de emancipação do pensamento criador»). Conclui Oliveira Duarte que «os gregos

como uma impressionante descrição de uma série de figuras importantes da Antiguidade Clássica, passaram a rir-se dele e o livro acabou por encontrar o seu destino: o olvido. Mas a batalha não foi fácil de vencer. Alguns dos livros que alegadamente haviam sido referência para a obra *As Reencarnações de Pitágoras*, e que eram desconhecidos dos estudiosos, pareciam existir. (...) Ou seja, as invenções do meu marido existiam mesmo: algumas dessas obras tinham sido escritas por ele, outras tinham sido escritas por outras pessoas. (...) Como se não bastasse, também havia (...) estudantes que, ludibriados, aumentavam a confusão, pois acabavam por citar, em teses e ensaios, inúmeros autores que não passavam de fantasia. (...) / O meu marido fez um labirinto com todas estas vidas e, nas primeiras páginas, toda esta genealogia estava descrita num gráfico, ele próprio perfeitamente incompreensível e impossível de seguir: alguns nomes estavam (...) carregados de linhas que os atravessavam tomando qualquer decifração uma quimera. Os próprios riscos que ligavam uns nomes a outros, de tantos que eram, e de se prolongarem por várias páginas, eram impossíveis de seguir. Muitas vezes não saberíamos escolher, quando as intersecções eram muitas, qual o caminho a tomar depois da encruzilhada. (...) E havia várias das situações-limite já descritas em que um autor criava uma personagem que havia criado outra que, por sua vez, havia criado o próprio autor. O registo era circular, ou em espiral, numa confusão difícil de perceber.» (137-140)

correspondem menos à efectividade do que aconteceu (...) do que a uma necessidade do nosso próprio presente: nós sentimos a necessidade de voltarmos a eles; mas para nos interrogarmos, também, sobre nós, sobre o nosso tempo e o nosso presente, para interrogar essa modernidade em fúria que nos determina». E parece-me, na verdade, que por qualquer um destes ângulos ou motivos seria possível justificar o continuado retorno aos Gregos que nesta *Enciclopédia* se verifica, recordando e atendendo ao leque de figuras e de temas nas suas páginas elencados.

No 6.º volume da *Enciclopédia (Mil Anos de Esquecimento)*, Morel apenas participa para introduzir a extensíssima entrada (homónima do volume que integra) «MIL ANOS DE ESQUECIMENTO» (75-167), cujo início («*De como um rectângulo pode ser infinito dentro dos seus limites; de como o Homem pode ter as mesmas características*») já tivemos oportunidade de comentar algumas páginas acima (cf. nota 280). Por fim, no 7.º volume (*Biblioteca de Braşov*), Morel reaparece como autor (de apenas uma entrada) e é com um excerto do seu «*Ensaio Sobre Livros Que Raramente Existem*» que especula sobre a presumível autoria empírica da *Enciclopédia* (mencionando nomes como os de Giovanni Papini ou Giacomo Leopardi, que não obstante descarta logo em seguida), sem que chegue, contudo, a apresentar nesse sentido qualquer resposta definitiva (ou tampouco sugerindo aquela que sabemos ser a correcta). Trata-se da última entrada («ZIBALDONE E O UOMO FINITO»,³¹⁸ 111-112) do mais recente volume enciclopédico (2018), após cuja leitura podemos concluir (ou confirmar) essencialmente duas coisas: que o papel do austríaco compilador, anunciado como responsável por esta colecção, vai de facto e gradualmente perdendo expressividade (com uma presença forte nos 3 primeiros volumes, nos últimos 4 quase

³¹⁸ *Zibaldone di Pensieri* (1898) e *Un Uomo Finito* (1913) são as obras de Leopardi e Papini, respectivamente, referenciadas.

desaparece); e que as questões de autoria, génese, circulação e recepção da *Enciclopédia*, mesmo ao cabo de 7 volumes publicados, não cessam (nem cessarão, provavelmente) de nela assumir, programática e tematicamente, uma posição nuclear.

► A família Möller

A família Möller exemplificará, quase na perfeição, a ideia de uma «genealogia (...) descrita num gráfico, ele próprio perfeitamente incompreensível e impossível de seguir» (cf. nota 317). Na verdade, é a custo (e, de facto, apenas possível mediante o conhecimento de outras obras cruzianas para além da enciclopédica, entre as quais destaco *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*, romance de 2011) que percebemos sequer tratar-se de uma família,³¹⁹ pese embora a evidência do apelido que todos partilham. Conseguimos, por exemplo, descobrir que o Coronel Gustav Möller³²⁰ é pai de Wilhelm Möller, e que Wilhelm é casado com Františka Möller.³²¹ Sabemos ainda que Kurt Möller³²² é casado com Amelia Möller,³²³ sem que sejamos capazes, contudo, de

³¹⁹ Poderíamos, neste passo, empreender uma reflexão em torno da família como núcleo de relações intrapessoais que mima a história em forma de microcosmos, e como produtora de eventos e de memórias (*memoria rerum e memoria verborum*). No entanto, serão essencialmente Kaspar Möller e o mordomo do Coronel Möller as duas personagens sobre as quais aqui gostaria de me debruçar, atendendo à especificidade dos tópicos desenvolvidos nos verbetes com elas directamente relacionados e que em seguida analisarei. Agrupando sob a égide da família as várias figuras que, ao longo da *Enciclopédia*, são apresentadas com o mesmo apelido, pretendo apenas e sobretudo sublinhar a existência de relações de parentesco entre algumas das personagens que povoam, não apenas esta colecção, como aliás a generalidade da obra cruziana.

³²⁰ «O dono da casa, o coronel Möller, era um homem sensível, capaz de admirar flores, e não raras vezes colhia algumas e punha-as no cabelo, ou atrás da orelha. Era imponente, sem ser alto, com um bigode que lhe chegava ao pescoço e com uma grande quantidade de pelos no nariz. Sabia ser autoritário, e nem outra coisa se poderia esperar de um oficial do exército, mas também sabia ser misericordioso, que era, aliás, o seu estado natural.» (2011: 10)

³²¹ «Františka (...) tinha uns olhos tão negros que a noite parecia um nascer do sol ao pé deles. (...) Não era especialmente bonita, mas, para compensar, era cruel.» (2011: 23) No 2.º volume da *Enciclopédia*, Františka é a enfermeira que ajuda Nikos Kazantzakis (autor empírico grego, 1883-1957), já acamado num hospital, a imaginar a sua última história (2012: 44-49). Em *Jalan jalan*, Kazantzakis voltará a ser mencionado (2017: 102).

³²² «Um dos mais célebres prestidigitadores do século XX» (2014: 123).

³²³ Cf. nota 279.

associá-los a Wilhelm ou ao Coronel. Temos ainda Karl Möller, o meteorologista falhado;³²⁴ Konrad Möller, o náufrago;³²⁵ Kaspar Möller,³²⁶ cujas relações de parentesco não podemos apurar; e o mordomo do Coronel Möller, que constatamos ser pai de Jozef Sors, o protagonista de *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*.³²⁷ E será, justamente, sobre estes dois últimos (Kaspar e o mordomo) que em seguida nos debruçaremos.

Kaspar Möller «sempre trabalh[ou] com livros[:]

Nos primeiros anos, ainda na universidade, era nexologista, uma profissão inventada por A. E. van Vogt,³²⁸ mas que nós usávamos de maneira diferente da original, e que consistia numa *ciência cujo objectivo era criar uma ligação e um entendimento entre todas as outras disciplinas*. (...)

[Depois fui] leitor de um milionário cego chamado Kreindel Fischmann. Pagava-me para lhe ler romances, pois tinha perdido a vista aos 60 anos. (...)

Em cima de uma mesa de madeira, estava uma pilha de livros. Era o meu trabalho: lê-los em voz alta. Fiquei espantado com a escolha. *Parecia não haver critério* e havia livros que eu nunca leria. (...)

Acabei por lhe *ler de tudo* e não me arrependo. (...)

As janelas estavam sempre fechadas, mas eu sentia uma brisa tocar-me os cabelos. (...)

Juro que passei muitas tardes à procura da mais pequena corrente de ar, e isso tornou-se uma obsessão. (...)

³²⁴ «As previsões meteorológicas de Karl Möller estavam sempre erradas. (...) Karl Möller morreu de uma pneumonia devido ao frio e à chuva a que esteve sujeito num dia de Março que, segundo o seu registo, foi quente, seco e solarengo.» (2018: 70)

³²⁵ «Quando o *San Lorenzo* naufragou, um dos seus passageiros, Konrad Möller, foi parar a uma ilha» onde teve várias «revelações místicas». Cf. «FOGUEIRA PARA) CONDENAR A ALMA E SALVAR O CORPO» (2014: 79-81).

³²⁶ «Fui livreiro, bibliotecário e professor de Literatura.» (2013: 15) Em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, analisámos parcialmente uma das entradas que assina enquanto estudioso do poeta búlgaro Petar Stamboliski (cf. pp. 84-85).

³²⁷ Creio que a familiaridade estabelecida entre as personagens pretende (ou, pelo menos, pode) funcionar, também, como estratégia para desenvolver um outro tipo de familiaridade (não genealógica, mas empática) com o leitor, cuja propensão para a confusão ou até mesmo para a alienação não será, talvez, de somenos se tivermos em conta a sobrecarga de nomes e figuras com os quais é chamado, nesta *Enciclopédia*, a relacionar-se. Recordemos, com Booth, que «the meaningless accumulation of accurately observed detail cannot satisfy us for long; only if the details are made to tell, only if they are weighted with a significance for the lives shown, will they be tolerable» (1961: 114).

³²⁸ A. E. van Vogt (1912-2000), escritor canadiano de ficção científica que publicou, em 1950, o romance *The Voyage of the Space Beagle* protagonizado pelo nexologista Elliott Grosvenor, que nos dá a conhecer a sua inovadora ciência do modo seguinte: «Nexialism is the science of joining in an orderly fashion the knowledge of one field of learning with that of other fields. It provides techniques for speeding up the processes of absorbing knowledge and of using effectively what has been learned.» (2002. E-book: RosettaBooks, 63) O uso que Kaspar Möller faz do termo (ou da «profissão») não parece, afinal, diferir tanto assim do original.

Foi nesse tempo que Fischmann, a rir, me chamou *caçador de correntes de ar*, e essa passou a ser a melhor descrição daquilo que realmente sou.
(CRUZ, 2013: 13, 15-17, destaques meus)

A «pilha de livros» sobre cuja escolha «parecia não haver critério» é de certo modo reminescente do vasto e complexo acervo bibliográfico a partir de cuja leitura (e criativa manipulação) ganha forma esta *Enciclopédia*. O leitor enciclopédico, como Kaspar, acaba por «ler de tudo» e, circulando por entre saberes diferenciados, funciona pois como uma espécie de «nexologista», ou elo de «ligação (...) entre todas as disciplinas». E se é provável que este leitor (na verdade, representável por qualquer um de nós) não se apresente exactamente como especialista em nenhum desses domínios, talvez seja justamente esse seu posicionamento na «corrente de ar» produzida pelos vários discursos que propicia que as trocas e as relações que estabelece entre todos eles se tornem porventura, porque dinâmicas e “arejadas”, mais interessantes.³²⁹

Como «leitor incansável», Kaspar tinha também «as suas ambições[:]

(...) queria escrever um livro. Sentava-me frequentemente em frente a uma máquina de escrever e escrevia coisas que deitava fora. Raramente ia além da segunda página. Cheguei mesmo a pensar escrever um livro só com inícios. Inícios de romances. Sempre gostei dos primeiros parágrafos dos livros e até achei que poderia ser uma boa ideia: um livro feito de inúmeros livros que não acabavam, um livro feito de começos.
(CRUZ, 2013: 16)

³²⁹ Recordo, neste passo, a abertura do capítulo “Comparação e literatura” (2001: 17-27), onde Helena Carvalhão Buescu, referindo-se à literatura comparada enquanto «zona de reflexão fronteiriça por excelência» (25), equipara justamente o comparatista a um certo tipo de «caçador de correntes de ar»: «Corre uma história, entre os comparatistas, que julgo verdadeira, e pela qual gostaria de começar. Num congresso internacional, em que os vários intervenientes faziam questão em começar por se definir em termos de especialidade restrita dentro do âmbito dos estudos literários, alguém interrogou um comparatista sobre a sua área de especialização. Depois de hesitar, ele terá respondido: “Je suis spécialiste en courants d’air”. / Deixem-me começar com a exploração desta metáfora: a “corrente de ar” é suficientemente significativa de um estado de *movimento e dinamismo* que, além do mais, e como todos nós empiricamente sabemos, comporta alguns riscos. Enquanto metáfora, esta parece-me particularmente iluminante acerca daquilo que designamos como a disciplina da literatura comparada.»

Este «livro feito de começos», para além do mero desejo ou projecto de escrita da personagem, pode com efeito reflectir ou ser entendido também, em primeiro lugar, como mais uma variação da ideia de “começo” ou de princípio de uma “coisa nova” (reveja-se o prefácio-manifesto cruziano que analisámos na p. 152), presente, de várias formas, em toda a *Enciclopédia*, através, por exemplo, de referências a lendas, arquétipos, mitologias e cosmogonias; em segundo lugar, como uma analogia relativamente ao funcionamento da própria *Enciclopédia*, enquanto conjunto de textos breves e amiúde interrompidos (porque parcelados ou repartidos por diferentes entradas e não porque inacabados), ou que muitas vezes lançam apenas as bases de estórias por vir; e ainda, em terceiro lugar, como um diálogo bastante directo com *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (*Se numa noite de inverno um viajante*), romance de Italo Calvino publicado em 1979, diálogo este que seguiremos de forma mais próxima no subcapítulo seguinte, **II.2.4. Diálogos transnacionais**.

O mordomo do Coronel Möller, no pólo oposto ao do literato Kaspar, era contudo «incapaz de compreender metáforas e analogias, entre outras figuras de estilo» (2009: 16), razão que o levou a assassinar Dovev Rosenkrantz,³³⁰ célebre cabalista e também seu criador:

GOLEM

Esta é uma mitificação comum, vulgar, a da criatura que mata o criador como o discípulo trai o mestre: crê-se, por toda a Boémia, que o mordomo do coronel Möller, o assassino de Dovev Rosenkrantz, era um golem, um homem artificial. Diz-se ter sido

³³⁰ «CAIXA TORÁCICA, CORAÇÃO DE PEDRA / O mordomo do coronel Möller, que servia, nesse instante, chá preto temperado com salva, ouviu a seguinte frase dita a um convidado: “Tens, nessa caixa, a Primeira Pedra, a pedra com que Caim matou o seu irmão Abel, o instrumento do primeiro crime. Peço ao Eterno que jamais faças uso dela”, disse o coronel a Dovev Rosenkrantz. O mordomo, incapaz de compreender metáforas e analogias, entre outras figuras de estilo, matou o convidado do coronel Möller para se apoderar da referida pedra. / Nunca percebeu que pedra era essa, nem quando Dovev Rosenkrantz, ferido de morte, apontando ora para o peito do mordomo, ora para o seu, gritou indicando a pedra de Caim: “Leb, leb!”, palavra que em hebraico significa coração. (Kreindel Fischmann, *A Última Palavra*)» (2009:16-17) O episódio é recontado, quase *ipsis verbis*, dois anos mais tarde em *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças* (2011: 40-41).

fabricado pelo próprio Rosenkrantz, que lhe deu vida segundo o método clássico: escreveu-lhe emet na testa, palavra que quer dizer «verdade».³³¹ Se se apagar o «alef» (a primeira letra da palavra e que não significa senão o espírito – leia-se tal confirmação no Sefer Yetzirah) fica a palavra «met» (que significa morte) e o golem desfaz-se. Desfaz-se em terra como apodrecem os homens, os homens comuns – quando o anjo da morte lhes apaga a letra das suas almas.³³²

O próprio Wilhelm, filho do coronel Möller, aludiu ao golem referindo o mordomo do seu pai: «A incapacidade de compreender uma metáfora, que era a característica monstruosa do nosso mordomo, revela que este não passava dum pedaço de terra informe, sem a *neshamah*, o espírito mais fino de todos os espíritos que nos compõem a alma.»
(2009: 56-57)

Deparamos, neste verbete, mais uma vez com a corrente mística do Sefer Yetzirah; com a figura do golem que nos leva, facilmente, ao diálogo com Borges; e com a «mitificação comum (...) da criatura que mata o criador», inevitavelmente remissiva para *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley. Tentemos, pois, compreender estas referências (uma concreta, as outras possíveis) e encontrar sentido na sua associação. A premissa essencial do Sefer Yetzirah assenta numa possibilidade cosmogónica segundo a qual todo o universo derivará da eficaz *ars combinatoria* das 22 letras do alfabeto hebraico com os 10 *sefirot*, ou números divinos. Com efeito, na parte 6 do seu 2.º capítulo, existe uma menção à criação do Homem a partir de uma fórmula que começa com o alef,³³³ que todavia não é tão simples como aquela aqui sugerida, nem tão especificamente relacionada com a criação de um golem

³³¹ Na capa do 1.º volume da *Enciclopédia*, para além das «duas serpentes enroscadas» que atrás vimos (cf. nota 305), surgem também ilustrados um homem e uma mulher com a palavra hebraica *emet* (אמת) escrita na testa (cf. Anexo I). Se é certo que podemos interpretar a imagem como sendo representativa das figuras de Adão e Eva (para o que contribui o facto de a primeira entrada no volume receber o título «ADÃO SAIU PRIMEIRO DO PARAÍSO» [7]), tal não invalida que possamos estar, simultaneamente, perante a figuração de um golem, especialmente se tivermos em conta que, de acordo com as escrituras, Adão e o golem têm em comum o facto de terem ambos sido criados a partir da lama (cf. Bíblia, Salmo 139:16 e Talmude, Tratado Sanhedrin 38b). Encontramos uma ilustração semelhante em *A Boneca de Kokoschka* (2010: 40), na sequência de uma outra descrição do processo encantatório de criação de um golem. E também Isaac Dresner tenta construir um golem em *Flores* (2015^c: 159-163), a partir do Sefer.

³³² Tal como o episódio do assassinato de Rosenkrantz, também este é reescrito. Veja-se, no mesmo volume, a entrada «TESTA» (114-115).

³³³ Cf. a tradução comentada de Aryeh Kaplan. 1997. *Sefer Yetzirah – The Book of Creation: in theory and practice*. Boston: Weiser Books, 131-136.

(embora muitos já tenham feito essa associação). O «método clássico» que nesta entrada é descrito baseia-se, na verdade, naquele que é resumido por Borges em *El libro de los seres imaginarios*,³³⁴ que, por sua vez, parte do romance *Der Golem* (1915) do austríaco Gustav Meyrink, do conto do rabino polaco Judá Loew ben Betzalel (1525-1609) que surge publicado pela primeira vez, em 1847, na colectânea de contos judaicos *Galerie der Sippurin* de Wolf Pascheles, e do Sefer Hasidim do pietista alemão Eleazar de Worms (1176-1238), texto central para o judaísmo hassídico da época. Comum a todas estas versões é o facto de o golem representar, inicialmente, sempre uma figura mecanizada e serviçal, desprovida de inteligência (ou «sem a *neshamah*, o espírito mais fino de todos os espíritos que nos compõem a alma») ou da capacidade de compreender para além do estritamente literal («a incapacidade de compreender uma metáfora, que era a característica monstruosa do nosso mordomo»). A sua transformação na «criatura que mata o criador», quando acontece (pois não se verifica em todas as variantes da estória), dá-se sempre por acaso ou descuido (*cf.* nota 330), ou como consequência, justamente, das limitações que lhe são impostas pela sua condição excessivamente

³³⁴ Publicado em 1957 com o título *Manual de Zoología Fantástica*, viria a ser expandido, até 1969, data na qual recebe a denominação que hoje conhecemos. Na tradução portuguesa publicada em 2015 pela Quetzal, lemos entre as páginas 110 e 112 o seguinte: «A fama ocidental do Golem é obra do escritor austríaco Gustav Meyrink, que no quinto capítulo do seu romance onírico, *Der Golem* (1915), escreve assim: / “A origem da história remonta ao século XVII. Segundo fórmulas perdidas na cabala, um rabino construiu um homem artificial – o chamado Golem – para que este tocasse os sinos da sinagoga e fizesse os trabalhos pesados. Não era, porém, um homem como os outros e era animado apenas por uma vida surda e vegetativa. Esta durava até à noite e devia a sua virtude ao influxo de uma inscrição mágica, que lhe punham atrás dos dentes e que atraía as livres forças siderais do Universo. Uma tarde, antes da oração da noite, o rabino esqueceu-se de tirar o selo da boca do Golem e este caiu num frenesim, correu pelas vielas escuras e destroçou aqueles por quem passou. O rabino, por fim, apanhou-o e quebrou o selo que o animava. A criatura caiu no chão. Só restou a raquítica figura de barro, que ainda hoje se mostra na sinagoga de Praga.” / Eleazar de Worms conservou a fórmula necessária para construir um Golem. Os pormenores do empreendimento abarcam vinte e três colunas em papel e exigem o conhecimento “dos alfabetos das duzentas e vinte e uma portas” que devem repetir-se sobre cada órgão do Golem. Na testa tatuar-se-á a palavra “*Emet*”, que significa “Verdade”. Para destruir a criatura, apagar-se-á a letra inicial, porque assim fica a palavra “*met*”, que significa “morto”. Na antologia poética *El Outro, El Mismo* (1964), Borges volta a dedicar alguns versos ao «boneco que lavrou a medo» o rabino «Judá Leão» (263-265, “O Golem”, no volume II das *Obras Completas* editado pelo Círculo de Leitores em 1989).

maquinal (como sucede na entrada *supra*). São raras as versões em que a (parricida) reviravolta trágica resulta de algum tipo de tomada de consciência existencial, como vemos de facto acontecer em narrativas como a de Frankenstein, inventor do mais famoso «homem artificial». Em suma, concluamos que nem o Sefer Yetzirah terá provavelmente constituído o ponto de partida para o processo de “fabrico” do golem aqui narrado (mais próximo, como vimos, da descrição borgesiana), nem as implicações intrínsecas ao putativo referente shelleyano chegam, afinal, a ser mobilizadas num texto que parecia sugeri-las.

Julgo que a ideia de parricídio insinuada neste verbete se consubstanciará, diferentemente, de um modo mais interessante noutras instâncias da *Enciclopédia*, como no caso dos verbetes em que Kaspar Möller fala sobre o seu colega Romeu V., criador da «pílula dos anos anteriores» (2012: 78):

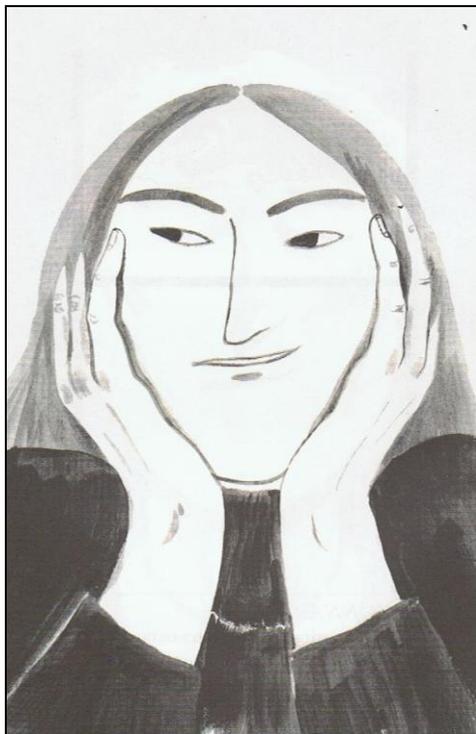
Ele iniciou um negócio estranho: executava abortos ilegais. Tratava-se de uma nova espécie de abortos, pois não visava um feto, mas sim um antepassado. *Não eliminava descendentes, mas ascendentes.* (...) (2013: 14, destaque meu)

Romeu V. descobriu um método: *aniquilava antepassados condenando-os ao olvido.* Apagava a memória de qualquer vestígio da sua existência. Usava hipnose com todas as pessoas que haviam tido contacto com o sujeito, destruía publicações que tivessem referências à pessoa em questão, *substituía autorias de obras.* Se ninguém se lembrasse de uma existência, essa existência não teria existência. (...) (2012: 78, destaques meus)

A forma como Romeu V. «eliminava (...) ascendentes» ou «aniquilava antepassados», porque relacionável com questões mais alargadas de memória e tradição (para lá do parricídio individualizado), parece-me de facto mais produtiva, no geral assim como no particularmente respeitante à *Enciclopédia*. Temos visto nesta obra o modo como, recorrendo à correcção, à reescrita, à apocrifia e à “pseudo-epigrafia” («substitu[indo] autorias de obras»), se vão manipulando “ascendentes” (leia-se:

referentes históricos, científicos, culturais e literários) que, não sendo “eliminados”, são contudo *transformados*, e por vezes até bastante. Com efeito, os textos desta *Enciclopédia* ancoram-se, amiúde, na tradição (na verdade, num conjunto heterogéneo de múltiplas tradições) para, reconhecendo-a, nos mostrarem contudo como dela podem divergir ou partir para novas formulações. Aqui, quase todas as premissas são móveis e as conclusões provisórias: «a memória (...) é [vista como] uma construção, evolui, ganha novos contornos, novas interpretações. (...) E à medida que alicerçamos o futuro, vamos modificando o passado, esquecemos umas coisas, enriquecemos outras»³³⁵ (CRUZ, 2009: 73). Trata-se, nas palavras de Agnese Guzman, de saber cultivar «muitas incertezas completamente dogmáticas» (2013: 78).

► **Agnese Guzman e os paradigmas**



³³⁵ Silva (*apud* BUESCU, 2013: 24) diria que «há *re-gressos* que são *pro-gressos*», e Lotman, que «define a cultura como a memória não hereditária de uma comunidade», diria que «a cultura não é apenas um acervo de informação, mas é também um complexo mecanismo de elaboração e comunicação (...) desse depósito informativo.» (SILVA, 1994: 92-93)

GUZMAN, AGNESE

(...) Chegava a conclusões definitivas apenas para se rir delas.
(2015: 42-23, ilustração de Susa Monteiro)

Guzman, que em *A Boneca de Kokoschka* descobrimos ser alfarrabista (2010: 122), será, em toda a *Enciclopédia*, provavelmente uma das personagens mais cépticas e, portanto, mais propensas ao gesto revisionista. Guzman será apresentada como autora ficcional de «*Comédias Modernas*» (cf. «BUROCRACIA E OUTROS DEMÓNIOS» [2012: 25-28], uma crítica aos excessos da hodierna máquina burocrática, ou «(EXPERIMENTE TELEFONAR A) HERÓDOTO» [id., *ibid.*: 61-63], uma paródia às supostas diferenças entre Antigos e Modernos) e de «*Filosofia Doméstica para Serviçais*», onde diz recuperar e compilar vários textos escritos pelo «criado do Sr. Abbott Abbott» (2013: 90). Refere-se este Abbott Abbott ao inglês Edwin Abbott Abbott (1838-1926), autor empírico de *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1884), «um mundo plano, como uma folha de papel, em que os habitantes são como moedas na superfície do mesmo»³³⁶ (CRUZ, 2009: 105). O criado do Sr. Abbott Abbott não passa, na verdade, de uma construção de Guzman, que dele e dos seus fictícios textos se serve para reagir (leia-se: responder e obstar) ao fechamento que permeia as mundividências de quase todas as personagens no romance abbotiano. Guzman lança mão de algumas analogias geométricas utilizadas no texto de partida para, alargando-as

³³⁶ Trata-se de um romance, tanto sobre matemática e geometria quanto sobre a percepção e a organização da sociedade vitoriana, narrado por Um Quadrado (A Square) e que se desenrola no universo bidimensional e altamente estratificado de Flatland, onde todas as personagens são rectas (as mulheres, na base da hierarquia) ou polígonos (os homens, no topo hierárquico). Quadrado é visitado, em sonho, por um Ponto, habitante da unidimensional Lineland, e chega efectivamente a conhecer, mais tarde, uma Esfera, vinda da tridimensional Spaceland. Todo o romance gravita em torno das dificuldades que cada personagem enfrenta ao tentar compreender o funcionamento (ou sequer a existência) de uma realidade dimensional diferente da sua. Apenas Quadrado será capaz de fazê-lo, chegando mesmo a avançar a possível existência de um outro universo, quadridimensional, razão pela qual, tomado como louco e perigosamente desestabilizador, será encarcerado (e silenciado) no final da narrativa.

e enfim as contestando,³³⁷ argumentar a sua posição anti-dogmática sobre o conhecimento e sobre o mundo, e assim recusar que possamos ser «como o ponto do Sr. Abbott Abbott [, que] vive num mundo que tem apenas uma dimensão e desconhece, nem sequer concebe, outras dimensões» (2009: 96). Justamente, é para nos dar a conhecer «outras dimensões» e experienciar, de algum modo, a *alteridade* que Guzman recorre com frequência às analogias com espelhos, esperando que neles sejamos capazes de ver *o outro e não o próprio*,³³⁸ já que, considera, somos «espelhos uns dos outros» (2015^a: 128)³³⁹ e só «existimos porque há testemunhos, há espelhos por todo o universo. As relações com o “outro” é que nos criam a nós. Não há barulho quando não há ninguém para ouvir» (2010: 172).³⁴⁰ E eis-nos, uma vez mais, perante a ideia de uma identidade, não essencial ou auto-contida, mas em permanente construção interpessoal ou relacional,³⁴¹ já de várias formas representada nesta *Enciclopédia*.

É também Guzman (ainda por intermédio do criado do Sr. Abbott Abbott) que nos convida a reflectir sobre «a natureza do tempo» (2013: 90), uma problemática

³³⁷ Cf. «(PROVA DA) MULTIPLICIDADE USANDO APENAS DOIS ESPELHOS» (2013: 66-67) ou «REFLEXO DAS COISAS» (2009: 104-106).

³³⁸ Sobre *espelhos que passam*, na verdade, *a ser janelas*, veja-se o seguinte trecho do já mencionado *A Cruzada das Crianças*: «CRIANÇA 1: Queremos acabar com os espelhos. CRIANÇA 2: Sim, com os espelhos. VENDEDOR: Hahahahaha! Acabar com os espelhos? CRIANÇA 2: Com os espelhos. CRIANÇA 1: Queremos substituí-los por janelas. VENDEDOR: Por janelas? CRIANÇA 1: Sim. Para que as pessoas vejam as outras em vez de se verem a si mesmas.» (CRUZ, 2015^c: 30)

³³⁹ «Havia ali um espelho que (...), em vez de reflectir simplesmente a imagem, reflectia imagens distorcidas: uma mulher reflecte-se num homem, um platónico num aristotélico, um velho num novo, mas *todos iguais, todos reflexos*.» (2015^a: 128, destaque meu)

³⁴⁰ Eis o início deste excerto de *A Boneca de Kokoschka* que apenas parcialmente transcrevi no corpo do texto: «Ouça, Sr. Marlov, a existência é feita de testemunhos. Sem isso não há nada. O "outro" é quem faz com que nós existamos. Sem percepção, não há nada. *Esse est percipi*, dizia Berkeley com toda a razão: ser é ser percebido.» Já atrás tínhamos visto semelhante argumentação no que respeita a aquisição (e reconhecimento) de individualidade por parte das personagens cruzianas (cf. nota 269).

³⁴¹ Para me servir de uma expressão a dada altura utilizada nesta *Enciclopédia*, dar-se-á portanto o caso de estarmos perante «leis acidentais e não essenciais» (2009: 31). Veja-se, nesse sentido, o que já ficou dito, nas primeiras páginas deste subcapítulo, a propósito da entrada «IDENTIDADE», assim como em **II.1. Tendências contemporâneas** a respeito do funcionamento (não apenas actual) da literatura portuguesa.

central em toda a colecção enciclopédica,³⁴² assim como na generalidade da obra cruziana. Em «(A NATUREZA DO) TEMPO, DE VERSO A INVERSO» (*ibid.*: 90-93), desafia-nos a imaginar «um mundo onde o tempo é percebido num sentido inverso ao nosso», onde seria possível, «se a nossa percepção o permitisse, caminhar para trás no tempo, mas também para os lados e para cima e para baixo, e não apenas de trás para a frente, como fazemos». Somos instigados, pois, a especular sobre uma hipótese de *abolição do rectilíneo*,³⁴³ aqui aplicada à nossa percepção sobre o modo como funciona (ou pode funcionar) o tempo mas com que temos, no fundo, deparado em várias instâncias desta *Enciclopédia*, ela mesma já descrita como «um novelo difícil de seguir linearmente».³⁴⁴ Mas, pergunto, caminharemos de facto sempre «de trás para a frente», como «uma seta do passado para o futuro» (2010: 237)? Na verdade, «history does not only move forward but also backward, in each oscillation between eras managing to accomplish a greater realism» (Saïd in AUERBACH, 2003 [1953]: xxi), e, portanto, esta proposta de um suposto “tempo inverso” será válida (e certamente disruptiva) se (e apenas se) considerarmos o tempo na sua dimensão *biológica* (i.e., cronológica e ininterrupta, do nascimento à morte), desatendendo por completo ao funcionamento *histórico* (i.e., intermitente e variável ou até mesmo anacrónico) de todos os fenómenos

³⁴² Cf. e.g. «DESCENDÊNCIA ATÉ ADÃO» («O tempo é como o meu braço esquerdo e o meu braço direito. O passado não está atrás e o futuro à frente, mas estão ao lado um do outro, no mesmo instante, a segurar a minha espada. Pois eu seguro-a com as duas mãos.», 2012: 35-36), «CEREJAS DO DESERTO» («o passado foi inspirado pelo futuro, o tempo é um livro que pode ser lido do fim para o princípio.», 2009: 18), «DOCE DE ARROZ PARA A ETERNIDADE» (« – Essa morte é um pouco anacrónica – disse Szczepanski. / – Não há problema. Encenamos.», 2015^b: 43) ou «PRIVATIO LUCIS» («o tempo é uma dimensão como as outras. É possível que uma pessoa possa andar para trás no tempo, para cima, para baixo, para a esquerda ou para a direita. Ou mesmo ficar parado. O tempo deve ser tratado como uma dimensão espacial vulgar. Para nós parece-nos que andamos numa recta, e de trás para a frente, e que esse é o único movimento possível», 2009: 95-96).

³⁴³ Tomo emprestada a formulação de Maria Graciete Gomes da Silva, no artigo que assina para a revista *1616: Anuario de Literatura Comparada* (2013: 33-44), significativamente intitulado (tendo em conta o enquadramento conceptual desta tese) “Literatura-Mundo ou a Abolição do Rectilíneo”.

³⁴⁴ De acordo com Silvina Rodrigues Lopes, «a recusa da linearidade, decorrente da consciência de que a literatura corresponde a um impulso para fora da história (da sucessão inexorável dos factos), tem como correlato essencial a não-subordinação às imposições desta» (2017: 30, destaque meu).

culturais – onde se inclui o literário.³⁴⁵ Justamente, parece-me ser uma *sobreposição* de diferentes tempos, espaços e culturas que encontramos nesta *Enciclopédia*, nela representados pela diversidade de personagens-autoras que a habitam. Aqui, e para voltarmos ao início deste subcapítulo, «o suposto acontecimento da morte do autor explode numa multiplicidade das experiências e das figuras da alterização, bem como abre a possibilidade de ler a disseminação na escrita de diferentes «posições-de-sujeito» (para usar vocabulário de Michel Foucault, 1969).» (GUSMÃO, 2011: 91). Na sua singularidade (que espero ter conseguido demonstrar nos exemplos escolhidos), cada personagem corresponde nesta obra a uma posição no mundo e a uma *fala*,³⁴⁶ a um «espelho» e a uma «janela» que são formas de *ser e entrar* num diálogo que, aqui, se faz a uma escala *supra-temporal* e *supra-espacial*.

«Mundos que entre si conversam» (BUESCU, 2013: 85), pois, sobre temas e problemas que, de alguma forma (que não tem de ser sempre a mesma), a todos respeitam e a todos pedem (ou pelo menos suscitarão) resposta,³⁴⁷ sendo aliás essa a razão pela qual escolhi a designação “problemas-mundo” (em vez de simplesmente “temas-mundo”) para dar título a este subcapítulo. Refiro-me a um núcleo de «paixões que, afinal, não são só nossas nem exclusivas do nosso tempo, mas património multissecular, legado e também incessantemente retomado pelas grandes obras literárias» (REIS, 1999: 93), tais como aquelas que, relacionadas com a identidade, a

³⁴⁵ Cf. “Cambio literário y múltiple duración” in GUILLÉN, 1978: 533-549.

³⁴⁶ Diferente da linguagem e da língua, a fala é «de natureza individual, sendo constituída pelas combinações através das quais o sujeito falante, exercitando a sua inteligência e a sua vontade, utiliza o código da língua, a fim de exprimir *o seu pensamento pessoal*.» (SILVA, 1994: 145-146, destaque meu)

³⁴⁷ Segundo Lotman, «the presence in all earthly human civilizations of *a certain number of universals* makes any text of human culture in principle to some degree *translatable into the language of another culture*, i.e. to some extent comprehensible. (...) Among such universals we can count the semiotics of ‘top and bottom’, ‘right and left’, the idea of the isomorphism of world and body, the dualism of the living and the dead, and so on. The number of primary elements out of which the world-picture is constructed is relatively small and they are universally to be found. The differences arise when they are combined.» (1990: 80, 115, destaques meus)

liberdade, a mudança, a arte, a imaginação, o amor, o conhecimento, a transcendência, a mitologia, a ciência, a morte, a memória, a tradição e o tempo, abordámos ao longo do presente subcapítulo. Problemas-mundo porque *transhistóricos* e porque impossíveis de fechar ou *resolver*, intra ou extratextualmente, sendo aliás essa a sua função (e pertinência): impor dúvidas no lugar de conclusões, problematizar em vez de responder. Diria Booth que «the claim that there is no answer is itself an answer, so far as literary effect is concerned» (1961: 286). Assim a literatura, e portanto a *Enciclopédia*.

2.4. | DIÁLOGOS TRANSNACIONAIS

Écrire, car c'est toujours réécrire, ne diffère pas de citer.
(COMPAGNON, 1979: 34)

El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores.
(BORGES, 1974: 712)

O Universo inteiro, da vida e da morte, explica-se numa biblioteca.
(CRUZ, 2018: 35)

Ex nihilo nihil fit. Sabemos desde Parménides (e Lucrecio) que nada surge do nada, assim como sabemos (de modo sistematizado, desde meados do século XX) que nunca se escreve sobre uma página totalmente branca. Qualquer escritor é sempre, e antes de mais, um leitor, e a sua obra far-se-á tanto do que nela for *escrito* quanto do que antes dela tiver sido *lido*.³⁴⁸ Nalguns casos, de modo mais perceptível do que noutros. No caso concreto desta *Enciclopédia*, considerando o que já ficou dito a respeito da incorporação de formas textuais pertencentes a diferentes tradições linguísticas e culturais (como no caso do haikai), da utilização de citações concretas e da criação de outras apócrifas, da prática pseudo-epigráfica e da proliferação de comentários relativamente aos textos de vários autores historicamente situados, parece-me evidente a presença de uma herança literária *com* a qual e/ou *contra* a qual vai avançando o texto, mas que sempre a reconhece e com ela *dialoga*.³⁴⁹

³⁴⁸ Os temas do livro e da leitura são, aliás, recorrentes em toda a obra cruziana. Em *Jalan jalan*, encontramos o seguinte: «Curiosamente, o processo de leitura ajuda a explicar o mundo. Independentemente de o universo ser percepção ou matéria, de ter havido um criador a escrevê-lo ou ser resultado de um acaso ou singularidade, só existe quando é *lido*.» (2017: 192, destaque meu)

³⁴⁹ «A obra de arte é captada em relação com as outras obras artísticas e com a ajuda de associações que se fazem com elas... Não só o pastiche, mas toda a obra de arte é criada *em paralelo e em oposição a um determinado modelo*.» (Chklovski *apud* Eichenbaum in TODOROV, 2018 [1965]: 50, destaque meu)

Nas bibliografias que se encontram no final de cada volume enciclopédico³⁵⁰ (com exceção do 5.º, que a dispensa), esse *diálogo intertextual* (Kristeva 1969)³⁵¹ ou *transtextual* (Genette 1982) torna-se particularmente explícito e interessante, uma vez que nelas deparamos com referências a autores empíricos e obras reconhecíveis, como *O Pêndulo de Foucault* de Umberto Eco, elencados conjuntamente com autores intradieгéticos e obras fictícias como *O Caminho Quase Imperfeito* de Wilhelm Möller, ou ainda com títulos derivados de outros historicamente atestados, como no caso de *O Autor Cadáver* de Roland Barthes. São várias as modalidades específicas de diálogo intertextual ou transtextual que aqui se jogam (para utilizar terminologia genettiana, falaríamos em intertextualidade no caso de Eco e de hipertextualidade no caso de Barthes),³⁵² em paralelo com outras estratégias textuais que, parecendo contribuir para um entendimento relacional da obra, mais não fazem, na verdade, do que relembrar-nos da sua ficcionalidade: para além das referências intratextuais às obras de autores ficcionais como Möller, encontramos referidas algumas obras que nunca chegam a ser mencionadas (e vice-versa), autores empíricos que acabam por figurar apenas como personagens, títulos que só aparecem referidos em volumes posteriores àqueles onde são listados e personagens-autoras que nunca chegam, sequer, a surgir em momento

³⁵⁰ Cf. **Anexo II**.

³⁵¹ Na esteira da semiótica de Saussure e do dialogismo de Bakhtin, Kristeva aponta a *intertextualidade* como dimensão essencial do discurso literário, propondo assim a superação do verticalismo das noções de fonte ou influência em prol do horizontalismo e do dinamismo que subjazem às noções de troca e de diálogo: «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte» (65). Poderia, neste sentido, citar ainda Barthes («l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais originel», 1984 [1968]: 65), Goethe («as obras dos génios originais muitas vezes mais não são do que reminiscências» *apud* BARRENTO, 2002: 74), Gusmão («falamos sempre com as palavras dos outros» *apud* BUESCU, 2013: 113) ou Aragon («Je cite, tout le monde cite, tout le monde ne le dit pas» *apud* LOPES, 2017: 67), entre outros.

³⁵² Apesar de me reportar, neste passo, à sistematização mais específica e restritiva de Genette, utilizo, de um modo geral nesta tese, o conceito de intertextualidade na sua aceção mais genérica.

algum da *Enciclopédia*.³⁵³ Talvez seja este o momento de regressar à primeira entrada enciclopédica que citámos nesta tese e à ideia problemática de uma «biblioteca redonda, com um labirinto lá dentro» (CRUZ, 2009: 27).

Julgo, justamente, que a imagem de uma *biblioteca labiríntica*³⁵⁴ nos servirá bem para pensar esta *Enciclopédia*,³⁵⁵ pois é de facto na complexa relação com a multiplicidade de textos (literários e não só) que nela circulam que a mesma se inscreve e define.³⁵⁶ Não me refiro aos restantes textos que dão corpo à globalidade da obra cruziana, cuja importante interligação creio contudo ter já demonstrado em subcapítulos anteriores, mas aos textos pertencentes a vários outros autores de verificável dimensão empírica, temporal e geograficamente dispersos, que nos volumes desta *Enciclopédia* marcam continuada presença.³⁵⁷ Do diálogo com todos eles procede uma larga rede de

³⁵³ Umberto Eco refere-se à pluralidade dos Mundos Possíveis proposta por Thomas Pavel no seu *Fictional Worlds* (1986) em termos aplicáveis a uma percepção das intrincadas bibliografias cruzianas: «(...) uma série de Compêndios, de Miscelâneas, de compêndios de fragmentos de miscelâneas, que amalgamarão camadas de livros de diferentes origens, e nessa altura será muito difícil dizer quais livros são verdadeiros e quais são fictícios, e em relação a qual livro original.» (2014: 107)

³⁵⁴ Seria viável e certamente profícuo empreender, neste passo, uma reflexão em torno dos estudos sobre o colecionismo (Walter Benjamin) e o arquivo (Jacques Derrida), considerando as suas implicações para um entendimento da biblioteca enquanto zona fronteiriça e passível de equacionar à luz dos conceitos de memória, tradição, crítica e acumulação. Opto, contudo, por outra via, deixando a sugestão em aberto.

³⁵⁵ De certa forma, é também essa a premissa do romance cruziano *Os livros que devoraram o meu pai: A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*: «Uma biblioteca é um labirinto. Não é a primeira vez que me perco numa. Eu e o meu pai temos isso em comum. Penso que foi isso que lhe aconteceu. Ficou perdido no meio das letras, dos títulos, perdido no meio de todas as histórias que lhe habitavam a cabeça. Porque nós somos feitos de histórias, não é de a-dê-énes e códigos genéticos, nem de carne e músculos e pele e cérebros. É de histórias. O meu pai, tenho a certeza, perdeu-se nesse mundo e agora ninguém lhe consegue interromper a leitura.» (2010^b: 27-28)

³⁵⁶ Segundo Foucault, «les marges d'un livre ne sont jamais nettes ni rigoureusement tranchées : par-delà le titre, les premières lignes et le point final, par-delà sa configuration interne et la forme qui l'autonomise, il est pris dans un système de renvois à d'autres livres, d'autres textes, d'autres phrases» (1969 : 34).

³⁵⁷ Para Tynianov, «um texto literário não resulta nem direta nem exclusivamente de uma língua natural, resulta, isso sim, de outro(s) texto(s) literário(s), seu(s) predecessor(es)» (*apud* Edward Lopes in BARROS e FIORIN, 2003: 72).

referências, ecos e reminiscências que nas páginas desta *Enciclopédia* convergem³⁵⁸ e se bifurcam em novas estórias, assim criando uma inusitada biblioteca (leia-se: conjunto de textos) que simultaneamente *resulta e se desvia* daquela tomada como ponto de partida. Diria, com Rodrigues (2014), que a *Enciclopédia* «corresponde a um simultâneo e singularíssimo exercício de mistificação do cânone antologado e de desmistificação do modelo canónico que a própria obra toma por referente» (115).³⁵⁹



(CRUZ, 2010^a: 46-47)

³⁵⁸ Em “O poeta é um deverdor: tradução e história literária”, Barrento defende que «todos vivemos de todos, da tradição própria e alheia, repetindo temas e assuntos e variando formas, em permanentes actos de vampirismo intra- e intersistémico oculto, inconsciente ou deliberado.» (2002: 74)

³⁵⁹ De acordo com Barrento, a pós-modernidade (onde bem poderíamos enquadrar esta *Enciclopédia*) «integr[a] e saque[ia] os clássicos, mas agora de forma explícita, descomplexada e à vista, nos seus jogos de intertextualidade declarada, na paródia e no pastiche, na citação e na montagem» (2001: 116).

Vemos nestas páginas de *Os livros que devoraram o meu pai* uma representação gráfica e parcial (sublinho: parcial) dessa *biblioteca de partida*, ou do “cânone antologado” a que de forma sistemática regressa o autor-carreira cruziano. Trata-se de uma espécie de cânone privado que corresponde, tal como o vemos, *grosso modo* ao reconhecível e perene cânone ocidental – e já nesta tese tivemos oportunidade de mencionar, ainda que brevemente, vários nomes de entre os acima destacados. No entanto, e no particularmente respeitante ao universo referencial da *Enciclopédia* (o mais vasto no âmbito da obra cruziana, a par de *Jalan jalan: Uma leitura do mundo*), há de facto que sublinhar a parcialidade ou a insuficiência desta selecção canónica relativamente à totalidade dos textos e autores nele evocados. Com efeito, o texto enciclopédico movimenta-se, movimenta e é movimentado por um conjunto de referentes literários e culturais que extravasa do dito cânone ocidental, alargando os seus horizontes inter-relacionais a uma escala que poderemos, sem exagero, considerar planetária. Entre os índios do alto Xingú e os Abokowo da bacia amazónica, os africanos Ubitatã e os sírios Viyhokim, os filósofos taoístas e os da Antiguidade Clássica, os curandeiros egípcios e os cientistas norte-europeus, os músicos norte-americanos e os leste-europeus, os escritores sul-americanos e os russos ou os ibéricos, os deuses ocidentais e os orientais, os vizires islâmicos e os monges budistas, a *Enciclopédia* configura-se textualmente como mapa policêntrico (e, portanto, sem *um* centro fixo)³⁶⁰ de circuitos e conexões não-lineares, capazes inclusive de gerar, na sua variabilidade, surpreendentes *relações de vizinhança*:

Andronikos criou uma linha para coser todos os homens uns aos outros.
(CRUZ, 2015: 12)

³⁶⁰ Lemos em *Princípio de Karenina*, romance cruziano recém-publicado: «Na verdade, tudo começa a todo o instante. O Universo não tem centro, assim como não tem começo. Ou, melhor dito, todos os lugares são centros e todos os instantes são começos.» (CRUZ, 2018^a: 182)

O Instituto Varga conseguiu mapear estas bactérias e observá-las por satélite. O resultado é surpreendente: fios luminosos que se estendem por toda a superfície da Terra e que criam *uma rede imensa, juntando pessoas, prendendo-as umas às outras com fios invisíveis*.

(CRUZ, 2015^a: 57-58, destaque meu)

1 Todas as casas da comunidade estão ligadas por fios.

2 Fios brancos que se podem usar como guias no nevoeiro e que, diz o pai, simbolizam a união entre as pessoas, entre nós.

3 Passamos a vida a reparar estes fios, parecemos aranhas.

4 Diz o pai: Estas teias são parte fundamental da comunidade, dão-nos um sentido, não nos levam a um objectivo comum, é certo, não é como se quiséssemos todos subir ao pico de uma montanha muito alta, mas sim a *um entrelaçamento, a uma comunhão, uma teia de aranha, o nosso objectivo é apenas encontrarmos o nosso vizinho*.

(CRUZ, 2014: 29, destaque meu)

Entendamos aqui a ideia de “vizinhança” dos pontos de vista geográfico, cultural e intertextual do mesmo modo que Aby Warburg a entendeu e aplicou ao modelo de classificação da sua biblioteca:³⁶¹ convocando (ou arrumando) e aproximando textualmente (ou na estante) referentes (ou livros) aparentemente heterogéneos e identitariamente (ou disciplinarmente) distantes, descobrem-se problemas partilhados ou partilháveis (como «fios invisíveis» cuja existência desconhecíamos, e que no subcapítulo anterior designámos por *problemas-mundo*) e formas diversas de lhes oferecer resposta ou de, pelo menos, equacioná-los. Tal como na biblioteca warburgiana, também a composição e a organização da *Enciclopédia* cruziana dependem de uma certa concepção da cultura (e do mundo) cuja ordem não é dada de antemão, mas antes e sempre algo a interrogar e a refazer como uma interminável «teia de aranha». Contra uma ideia de conhecimento fechado sobre si mesmo, com hierarquias e fronteiras rigidamente demarcadas, instituem-se ambas como «rede imensa», instável e imprevisível porque *dialógica*, capazes no seu dinamismo de chegar

³⁶¹ Recordo aquilo que em **I.1. Enquadramento conceptual** ficou dito sobre a possibilidade de cruzamento entre a literatura-mundo (comparada) e a “boa vizinhança” warburgiana, proposta por Helena Carvalhão Buescu (*cf.* pp. 25-26).

a novos lugares do saber, a mais perguntas e a renovadas (mas sempre provisórias) conclusões.

Longe, pois, da circunscrição (espacial, histórica, civilizacional, filosófica ou religiosa) do suposto cânone ocidental é onde se abrem vários dos diálogos intertextuais que dão corpo, não apenas à *Enciclopédia*, como também à generalidade da obra cruziana. São frequentes as menções, directas ou oblíquas, a autores e a obras do Médio e do Extremo Oriente como, por exemplo, Luciano de Samósata³⁶² (actual Turquia, c. 125-181) e a sua *História Verdadeira*, Rumi³⁶³ (actual Afeganistão, 1207-1273) e o seu *Masnavi*, Chuang Tzu³⁶⁴ (China, c. 370-301 a.C.) e o seu *Livro de Chuang Tzu* ou Jun'ichirō Tanizaki³⁶⁵ (Japão, 1886-1965) e o seu *Elogio da Sombra*. De *História Verdadeira*, romance abertamente paródico onde são narradas uma viagem à lua (inconcebível, à época), a existência de extraterrestres e a possibilidade de uma guerra interplanetária, aproxima-se a *Enciclopédia* no gesto falsamente (ou ficcionalmente) historiográfico, já que ambas apresentam, como factos verídicos, acontecimentos fantasiosos. Com o persa³⁶⁶ *Masnavi*, longo poema espiritual destinado aos discípulos sufistas (praticantes do Sufismo, corrente mística do Islamismo), partilha a *Enciclopédia* o recurso às histórias breves e por vezes anedóticas, a diversidade genológica por que é composta (pois, mesmo sendo em verso, o *Masnavi* incorpora também mitos, fábulas, citações e hádices) e a centralidade atribuída a certos tópicos como a filosofia do tempo, discutida no subcapítulo anterior, ou a tolerância religiosa

³⁶² Cf. e.g. CRUZ, 2013: 37 ou 2017: 131.

³⁶³ Cf. e.g. id., 2012: 24; 2015^b: 81 ou 2017: 44, 55, 282.

³⁶⁴ Cf. e.g. id., 2015^b: 32 ou 2017: 44.

³⁶⁵ Cf. e.g. id., 2017: 230.

³⁶⁶ A última parte do romance cruziano *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas* (2013^a), intitulada «Apêndice», é composta por «Fragmentos Persas» (652-670) recolhidos por Théophile Morel e numerados em língua persa. Vários desses fragmentos ecoam ou mesmo repetem outros incluídos na *Enciclopédia* (cf. notas 101, 133 e 147).

que, não tendo sido abordada nesta tese, surge porém amiúde nos vários volumes enciclopédicos. Com o *Livro de Chuang Tzu*, uma colecção de paradoxos, alegorias e parábolas de teor taoísta, alinha-se a *Enciclopédia* não apenas no tom aforístico, como também na ideia de harmonia entre o homem e a natureza: a inscrição do texto enciclopédico num certo «movimento de ecologia moderada» (NOGUEIRA, 2014: 158), conforme defendem alguns estudiosos, faz-se sentir, com particular ênfase, nas várias entradas dedicadas aos Abokowo e seu relacionamento com o meio natural.³⁶⁷ Com o *Elogio da Sombra* (1933), um ensaio sobre a chegada da electricidade ao Japão e suas consequências para a arquitectura e o quotidiano dos japoneses, dialoga assiduamente a *Enciclopédia* na tematização das diferenças entre o Oriente “sombrio” e o Ocidente “espectacular”, sendo a “sombra” oriental entendida numa estética positiva do recolhimento e da contemplação e a “luz” ocidental numa estética negativa do ruído e do excesso. Mesmo que no texto enciclopédico os dois extremos não sejam sempre ou exactamente apresentados nesses termos, nunca deixam, contudo, de ser pensados pelo viés dos seus contrastes. Com todas estas obras, ainda assim, comunica a *Enciclopédia* de *uma* forma ou de outra, não comparável ao que vemos suceder em relação às obras dos quatro autores sobre que nos debruçaremos de seguida.³⁶⁸

³⁶⁷ Acrescenta Nogueira: «Ao utilizar e ao reelaborar esquemas e elementos folclóricos e míticos no nosso espaço e no nosso tempo, Afonso Cruz está a participar na construção de uma ética da Terra e a colaborar com disciplinas como a ecologia, a ecopsicologia ou a ecofilosofia. Contra a arrogância do ser humano e da tecnologia, este autor vem evocar uma noção que é, afinal, muito simples: o Ocidente deve ser capaz de aprender com as culturas de outros povos, ou continuará a encarar a natureza como “um utensílio do homem” que “é não apenas indigna de reverência como também objecto de depredação” (Cruz, 2013, p. 98).» (2014: 159)

³⁶⁸ Naturalmente, o olhar comparatista não recai, nem deve recair, unicamente sobre as *semelhanças* passíveis de observar entre duas ou mais obras. No entanto, atendendo ao propósito deste subcapítulo – que passa pela *identificação* de relações intertextuais a partir da *Enciclopédia* – e à sua posição no âmbito e no argumento geral da presente tese, atenho-me ao estabelecimento dos paralelismos que me parecem mais evidentes, ainda que ciente da incompletude desse procedimento.

► **Milorad Pavić (Sérvia, 1929-2009)**

Nos subcapítulos **II.2.1. Problemas de designação** e **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**, referi Pavić como «deu[s] reconhecidamente trapaceir[o]» (CRUZ, 2009: 127), no quadro de uma concepção do texto literário enquanto “burla” declarada com que se identifica a *Enciclopédia*. Em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, tivemos oportunidade de perceber como o «“Modo de usar o dicionário”» (PAVIĆ, 1990: 20-22) pavićiano poderia iluminar a nossa compreensão estrutural do texto cruziano. Vejamos, agora, por que outras vias se relaciona a colecção enciclopédica com o romance inaugural do autor sérvio:

(OUTRA) ENCRUZILHADA OU CRUCIFICAÇÃO

Existe um universo fêmea e um universo macho. Um, delicado como uma serpente, o outro, barrigudo e de bigodes à mongol. (...)
(CRUZ, 2009: 41)

(...) Os volumes têm cores diferentes, as mesmas cores do magistério alquímico: *um é preto, outro branco, outro vermelho*. O primeiro, o negro, tem apenas consoantes sem espaço entre elas; o segundo, o vermelho, tem uns pontinhos que são as vogais; o terceiro não tem nada escrito. É um livro branco composto por espaços brancos e é esse volume que, quando ajuntado aos outros dois, espaçará as palavras de modo conveniente à sua leitura. Como se vê, *é preciso que estejam os três juntos para que se consiga compreender o texto*. (...)

(id., *ibid.*: 39, destaques meus)

O *Dicionário Khazar* (*Hazarski Recnik*, 1984) trata da misteriosa conversão em massa dos Khazar ao Judaísmo, no século VIII. «Um povo guerreiro e nómada,³⁶⁹ vindo do Oriente» (PAVIĆ, 1990: 13): um Oriente indeterminado, mas que várias fontes associam à Turquia ou à Mongólia³⁷⁰ («de bigodes à mongol», portanto, como no primeiro excerto *supra*). O *Romance-Enciclopédia em 100 000 palavras* (é este o seu

³⁶⁹ Sobre a importância assumida pelo nomadismo na *Enciclopédia*, veja-se o que atrás ficou dito a respeito dos Abokowo ou da figura do leitor-caminhante.

³⁷⁰ Cf. e.g. <https://www.britannica.com/topic/Khazar> (último acesso: 06/10/2018).

subtítulo, recordo)³⁷¹ é constituído por verbetes, indexados e organizados por ordem alfabética tal como o são as entradas da *Enciclopédia*, e que se distribuem por três livros de três cores diferentes (como acontece no segundo excerto *supra*).³⁷² Porém, em vez de «um [...] preto, outro branco, outro vermelho», encontramos no *Dicionário* um Livro Vermelho, que corresponde às fontes cristãs sobre a questão khazar; um Livro Verde, com as fontes islâmicas; e um Livro Amarelo, onde são apresentadas as fontes hebraicas. Na sua suposta versão original (tal como a *Enciclopédia*, também o *Dicionário* efabula sobre a sua génese e autoria),³⁷³ os três Livros estariam escritos em Grego, Árabe e Hebraico, respectivamente, assim como a primeira edição da *Enciclopédia* encontrada por Morel em Jerusalém³⁷⁴ teria, recordemo-lo, «o título impresso em três línguas: árabe, hebraico e latim» (CRUZ, 2012: 9). Acabam ambos, portanto, por se instituir como lugares textuais de intersecção “universal” de culturas e de religiões, concentradas em torno da ideia de Livro (Bíblia, Torá ou Alcorão). E, em ambos os casos, «é preciso que estejam os três [livros] juntos para que se consiga compreender o texto».

O romance lexicográfico é ainda apresentado em duas edições, a *Versão Feminina* e a *Versão Masculina* («um universo fêmea e um universo macho», pois), que apenas diferem numa breve passagem em itálico com cerca de 10 linhas (na edição bibliografada nesta tese, que corresponde à *Versão Masculina*, encontramos-la entre as páginas 222 e 223), sem consequências para a compreensão geral da obra. Compreensão essa, na verdade, sobre a qual nunca chegamos a estar seguros, pois, à semelhança do

³⁷¹ Cf. nota 206.

³⁷² Trata-se de um dos trechos que, no subcapítulo anterior, suprimi na transcrição da entrada «ENCICLOPÉDIA DE ESTÓRIA UNIVERSAL (ANTIGA E ACEITA)», ao longo da qual se efabula sobre a origem e a circulação do texto enciclopédico.

³⁷³ Cf. “Observações Preliminares” (PAVIĆ, 1990: 13-24), já parcialmente transcritas nesta tese.

³⁷⁴ Cf. p. 59.

que sucede na *Enciclopédia*, também o *Dicionário* mistura a história com várias estórias, e o passado com o presente e o futuro. Para mais, vivem ambos de uma forte dimensão hipertextual, mediante a qual vários textos remetem, de forma directa ou indirecta, para outros com que internamente se relacionam.³⁷⁵ Diria, contudo, que são ambos similares (e similarmente problemáticos), acima de tudo, no questionamento dos limites genológicos, estruturais e hermenêuticos da obra literária e seus processos de leitura: em ambos é estipulado que «nenhuma cronologia será necessária, nem respeitada [, e que] cada leitor criará o seu próprio livro, como uma partida de dominó ou de baralho» (PAVIĆ, 1990: 22).

► Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984)

Poucas obras literárias, porém, terão explorado a ideia de *jogo* como *Rayuela* (1963), de Cortázar. O seu título, desde logo, o antecipa e confirma: a “rayuela” corresponde àquilo que, em Portugal, designamos por jogo da macaca.³⁷⁶ Tal como o *Dicionário* pavićiano, também *Rayuela* abre com uma «”Tábua de orientação”» (CORTÁZAR, 2018: 9-10) onde são apresentadas ao leitor as várias maneiras de ler a obra, sintetizáveis nas quatro hipóteses seguintes: a) da primeira página até à última, sequencialmente; b) desde o capítulo 1 até ao 56, prescindindo dos restantes (são 155, no total); c) aleatoriamente;³⁷⁷ ou d) por uma sequência de capítulos estipulada («73 – 1 – 2 – 116 – 3 – 84 (...)»).³⁷⁸ As regras do jogo, aqui, são mais específicas do que na

³⁷⁵ Veja-se, aliás, sobre *enciclopédia e hipertexto*, POMBO *et al* 2006, resultante de um projecto de investigação consultável em linha: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/> (último acesso: 09/11/2018).

³⁷⁶ Cf. e.g. <https://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelinha> (último acesso: 10/11/2018).

³⁷⁷ Uma estratégia que Cortázar explora de modo mais aprofundado no romance *62 / Modelo para armar* (1968), que, precisamente, nasce de uma ideia que começa no capítulo 62 de *Rayuela*.

³⁷⁸ Encontramos semelhante proposta de leitura parcialmente replicada, não na *Enciclopédia* mas em *Jalan jalan*. Parcialmente porque, no final de cada texto, nos são sugeridos *vários* outros seguintes e não apenas um.

obra paviçiana, e mais ainda do que na cruziana. Qualquer um dos casos será, contudo, consideravelmente atípico, se tivermos em conta o habitual (e sequencial) funcionamento do texto narrativo.

Um dos mais evidentes pontos de contacto entre a *Enciclopédia* cruziana e a *Rayuela* de Cortázar consistirá, todavia, na similitude do nome escolhido para uma das suas personagens centrais: Théophile Morel e Morelli, respectivamente. Parece este, aliás, ser um nome recorrente no contexto da produção literária sul-americana do século XX. Rubem Fonseca publica, em 1973, *O Caso Morel*, um policial (na verdade equiparável a um tratado psicopatológico) protagonizado pelo artista plástico Paul Morel que, acusado de um misterioso crime, escreve na prisão um romance autobiográfico. Em 1940, Adolfo Bioy Casares publica *La Invención de Morel*, um romance metafísico sobre a possibilidade de reversão do tempo protagonizado pelo cientista Morel, criador de uma máquina prodigiosa capaz de extrair, armazenar e projectar a essência de todas as coisas e pessoas. E, em 1934, é-nos dado conhecer o ignóbil Lazarus Morell da *História Universal da Infâmia* (1934) de Jorge Luis Borges, que faz fortuna vendendo falsas liberdades aos escravos negros dos Estados Unidos da América, no período antecedente à Guerra Civil. O que aproxima o Morelli de *Rayuela* do Morel da *Enciclopédia* vai, contudo, além da coincidência onomástica, que em si mesma não bastaria para sustentar a comparação. À semelhança do compilador austríaco, também Morelli desempenha um papel sincronicamente secundário e nuclear na economia do texto a que pertence: não assumindo, tal como Morel, relevância ao nível da trama³⁷⁹ (ainda que não possamos, em rigor, falar de trama relativamente à *Enciclopédia*), é apesar disso nas suas intervenções que encontramos projectadas as dúvidas estéticas e

³⁷⁹ Trata-se de um escritor que, na primeira parte do romance, é atropelado pelo protagonista, Horacio Oliveira, e na última por ele visitado no hospital.

filosóficas do autor textual acerca do fazer literário, razão pela qual é comumente considerado como *alter ego* de Cortázar (como poderia, de uma leitura menos atenta, decorrer semelhante associação entre Morel e Cruz, suspeita que entretanto já excluímos no subcapítulo anterior). Morelli chega mesmo a apresentar, a dado momento, o seu projecto de escrita de um livro feito de entradas, percursos e saídas múltiplos, um *anti-romance*³⁸⁰ dependente da acção do leitor interventivo (designado na obra por “leitor macho”, em oposição a um “leitor fêmea”³⁸¹ mais passivo e conformado às leituras lineares) para se cumprir:

Morelli tentava em certa medida justificar as suas incoerências narrativas, defendendo que, tal como a recebemos na chamada realidade, a vida dos outros não se trata de cinema, mas de fotografia, isto é, que não podemos apreender a acção senão em fragmentos cortados de forma eleática. (...) O livro devia ser como esses desenhos que os psicólogos da Gestalt propõem, e dessa forma, certas linhas encaminhariam o observador a traçar imaginativamente as que faltavam para fazer uma figura. (...) (CORTÁZAR, 2018: 528-529)

A propósito da *forma* da *Enciclopédia*, já mencionámos justamente as “imagens agudas e sintéticas”³⁸² que compõem o seu tecido textual e que obrigam o leitor a completar os *espaços entre* as estórias interrompidas.³⁸³ *Mutatis mutandis*, é também esse o exercício de leitura proposto por Morelli, quando, especulando sobre o

³⁸⁰ Lê-se numa carta de Cortázar a Jean Barnabé, datada de 27 de Junho de 1959, a respeito de *Rayuela*: «Lo que estoy escribiendo ahora será (si lo termino alguna vez) algo *así como una antinovela*, la tentativa de romper los moldes en que se petrifica el género. Yo creo que la novela “psicológica” ha llegado a su término, y que si hemos de seguir escribiendo cosas que valgan la pena, *hay que arrancar en otra dirección.*» (BERNÁRDEZ, 2000: 391, destaques meus)

Cf. e.g. Carlos Ceia: s.v. “Anti-literatura”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9 (<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/anti-literatura/>, último acesso: 14/11/2018).

³⁸¹ Novamente, como no *Dicionário* e na *Enciclopédia*, ainda que com implicações distintas. Vd. *supra*.

³⁸² Cf. p. 104.

³⁸³ Talvez coubesse, aqui, traçar uma correspondência entre esta forma de leitura e a teoria da recepção, nos termos em que a encontramos esquematizada por Iser (1978): percebendo, primeiro, de que modo *o texto* convida ao exercício interpretativo (“The Reality of Fiction”, 53-106); depois, como é que *o leitor* processa as estratégias textuais que directamente solicitam a sua intervenção (“Phenomenology of Reading”, 107-162); e, finalmente, de que forma o texto, enquanto *objecto estético*, assim se constrói e reifica na mente do leitor (“Interaction between Text and Reader”, 163-232).

funcionamento da sua futura obra, se refere na verdade ao daquela onde efectivamente figura como personagem, *Rayuela*. Prevalece, nas três obras (a de Cruz, a de Cortázar e a sonhada por Morelli), a ideia de um texto como “figura” cujo sentido não existe em *essência* mas em *acção*, dependendo a sua apreensão dos efeitos que lograr produzir junto de cada “observador”.

► Italo Calvino (Itália, 1923-1985)

A respeito da ideia de expansão do universo, conforme ficou argumentada em **II.2.2. Questões de forma e estrutura**, referi em rodapé *As Cosmicómicas* (1965) de Calvino, sugerindo que a estória cruziana de Melquisedeque Santos e seu Quadraturin se aproximaria, na sua pseudo-cientificidade, do conjunto de contos do autor italiano.³⁸⁴

Relacionável com outro texto de Calvino, vejamos agora o excerto seguinte, pertencente ao 3.º volume enciclopédico:

(...) Há quem diga que, quando voltamos a ler um livro, anos depois, o livro não é o mesmo. Este é um fenómeno caro a Heraclito. A teoria diz que nós mudamos, aprendemos mais e, quando relemos um livro, fazemo-lo com outros olhos, mais experientes, mais sábios. (...)
(CRUZ, 2013: 13)

Este fenómeno caro a Heraclito³⁸⁵ é também, na verdade, caro a Calvino e está intimamente relacionado com a sua concepção de *clássico* literário. No primeiro

³⁸⁴ Cf. nota 234.

³⁸⁵ Heraclito de Éfeso (c. 535-475 a.C.), filósofo pré-socrático considerado “pai da dialéctica”. Faz sentido que a *Enciclopédia* o convoque, pois também nela se privilegiam, como privilegiava Heraclito, o texto breve e o fragmento, assim como o *dissoi logoi* e a “poliopsia”. Sobre Heraclito, em termos que se ajustam a uma reflexão sobre a natureza da *Enciclopédia*, diz-nos Montandon em “Fragments et pensées”: «Cette pensée paradoxale, énigmatique, sans progression argumentative manifeste, serait surtout une tentative de “cerner une loi de l’unité cosmique dans une multiplicité de symboles équivalents” tout en aiguisant l’intellection avisée pour montrer l’inapparent sous l’apparent. (...) Héraclite (...) affirme la coincidentia oppositorum et l’unité totale de chaque affirmation. (...) Rejeté par la tradition rhétorique classique, Héraclite fera un retour en force avec le romantisme allemand et la philosophie nietzschéenne,

capítulo de *Porquê Ler os Clássicos?* (1994 [1991]: 7-13), o autor apresenta 14 propostas de definição para o problemático conceito, sendo uma delas muito próxima da linha de pensamento apresentada no excerto *supra*. Diz-nos: «4. De um clássico toda a releitura é uma leitura de descoberta igual à primeira.» (CALVINO, *ibid.*: 9).³⁸⁶ Precisamente, porque «nós mudamos» e o redescobrimos com «outros olhos», mas também porque, para Calvino, o clássico é um livro a que continuamente se regressa e que nunca acaba de dizer tudo quanto tem para dizer. Mais do que *resistir* ao tempo, é um livro que, de facto, nele se *impõe* porque sempre se renova.

À luz do “clássico” calviniano, poderíamos ainda, e com proveito, regressar ao início deste subcapítulo e reflectir sobre as formas de relacionamento intertextual que a *Enciclopédia* estabelece com as obras que nela são tidas como “clássicas”, já que é evidente nas suas páginas o ressoar de modelos, valores e paradigmas que decorrem do reconhecimento desses textos que «se ocultam nas pregas da memória mimetizando-se de inconsciente colectivo ou individual» (id., *ibid.*: 8). Poderíamos, até mesmo, retornar às questões de *estrutura* desenvolvidas em subcapítulo anterior, onde argumentámos, entre outras, a possibilidade de a *Enciclopédia* se instituir, textualmente, como mundo miniatural, «equivalente do universo, tal como os antigos talismãs» (id., *ibid.*: 11). Optemos, não obstante, por retomar outro tópico deixado em aberto e que nos levará até ao texto calviniano que, creio, será talvez o mais interessante de pensar em conjunto com a *Enciclopédia*.

avant que de devenir une référence incontournable de la pensée contemporaine où le fragment donne à penser, et où il donne à penser le penser même.» (1992: 80).

³⁸⁶ Uma ideia que se repete em *Se numa noite de inverno um viajante*, texto que comentaremos em seguida: «em cada releitura parece-me ler pela primeira vez um livro novo. Serei eu que continuo a mudar e vejo coisas novas que antes não tinha notado? Ou a leitura é uma construção que ganha forma juntando um grande número de variáveis e não se pode repetir duas vezes de acordo com o mesmo desenho?» (2000: 295)

Recordemos o projecto de escrita de Kaspar Möller, que consistia na feitura de um «livro feito de começos» (CRUZ, 2013: 16), e consideremos agora o calviniano *Se numa noite de inverno um viajante* (1979). O romance de Calvino é feito, como o de Möller, de começos. Dez começos de dez tipos de romances, sucessivamente propostos ao leitor e nunca concluídos,³⁸⁷ como as estórias imaginadas por Möller. Apócrifos, como muitos dos textos que compõem a *Enciclopédia*, também eles nascem do reconhecimento e confronto com outros livros.³⁸⁸ Na sua diversidade, exploram e expressam diferentes possibilidades linguísticas, várias experiências e múltiplas cosmovisões, resultando, como a *Enciclopédia*, numa obra polifónica que «nos permit[e] sair da perspectiva limitada do eu individual [e considerar] cada vida [como] uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis» (CALVINO, 1990 [1988]: 145).³⁸⁹ Para Calvino, «o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralista e multifacetada do mundo» (id., *ibid.*: 134). Um desafio ao qual,

³⁸⁷ Na edição referida nesta tese, encontramos uma nota introdutória de Calvino intitulada «*Se numa noite de Inverno um narrador* e saída em Dezembro de 1979 no mensário “Alfabeta”» (2000 [1979]: 5-16), onde o autor aproveita para, respondendo a uma recensão da obra, reflectir e discutir sobre a sua estrutura e significado. Começa, então, por apresentar os dez romances-*incipit* que a constituem: «Num romance a realidade é incaptável como a névoa; noutro os objectos apresentam-se com caracteres demasiado corpóreos e sensuais; num terceiro domina a abordagem introspectiva; noutro actua uma forte tensão existencial projectada para a história, a política e a acção; noutro ainda explode a violência mais brutal e noutro cresce um sentimento insustentável de mal-estar e de angústia. E depois há o romance erótico-perverso, o telúrico-primordial e por fim o romance apocalíptico» (id., *ibid.*: 6).

³⁸⁸ «Cada novo livro que leio passa a fazer parte do livro geral e unitário que é a soma das minhas leituras. Isto não se dá sem esforço: para compor esse livro geral, cada livro particular tem de se transformar, de entrar em relação com os livros que li antes, de se tornar o seu corolário ou desenvolvimento ou refutação ou glosa ou texto de referência. Frequento esta biblioteca há anos e exploro-a volume a volume, estante a estante, mas poderia demonstrar-lhes que só me limitei a prosseguir a leitura de um único livro.» (id., *ibid.*: 296)

³⁸⁹ Nestes passos de *Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas* que agora cito, Calvino refere-se, no geral, à sua concepção do romance e, no particular, à de *Se numa noite de inverno um viajante*, razão pela qual os incluo.

justamente, a *Enciclopédia* dá resposta mediante a *multiplicidade* autoral e a pluralidade temática que, como vimos, assume.

Se numa noite de inverno um viajante obedece ainda a um «princípio de amostragem da multiplicidade potencial do narrável» (id., *ibid.*: 142), de acordo com o qual importa tanto (ou mais) a possibilidade de dar a conhecer, em cada *incipit* apresentado, a configuração de um determinado subgénero romanesco do que o seu próprio conteúdo. Importam mais, portanto, as perguntas e os mundos que se *abrem*³⁹⁰ do que a possibilidade de, arrumando-os, os exaurir:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a ideia de uma enciclopédia aberta, adjectivo que certamente contradiz o substantivo enciclopédia, etimologicamente nascido da *pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo*. Hoje em dia não é mais pensável *uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice*.
(id., *ibid.*: 138, destaques meus)

► Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1986)

Transito de Calvino e *com* Calvino para Borges, já que nas «razões de [sua] predilecção» pelo autor argentino encontramos, de certa forma, representadas várias características que já nesta tese associámos à *Enciclopédia* cruziana:

As razões de minha predilecção por Borges não param por aqui; procurarei enumerar as principais: porque cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo – o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adoptam frequentemente a forma exterior de algum género da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas. Por exemplo, seu ensaio mais vertiginoso sobre o tempo, “El jardín de los senderos que se bifurcan” (*Ficciones*, Emece, Buenos Aires, 1950), apresenta-se como um conto de espionagem, mas inclui um relato lógico-

³⁹⁰ «Não se admire de me ver sempre a vaguear com os olhos. De facto é esta a minha maneira de ler, e só assim a leitura me é proveitosa. Se um livro me interessar realmente, não consigo segui-lo mais de poucas linhas porque a minha mente, captando um pensamento que o texto lhe propõe, ou um sentimento, ou uma interrogação, ou uma imagem, faz-lhe uma tangente e salta de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, num itinerário de raciocínios e fantasias que precisa de percorrer até ao fim, afastando-me do livro até perdê-lo de vista.» (id., *ibid.*: 294)

metafísico, que por sua vez inclui a descrição de um interminável romance chinês, tudo isso concentrado numa dúzia de páginas.
(id., *ibid.*: 140)

Com efeito, já aqui tivemos oportunidade de reflectir acerca de «atributo[s] do universo» como o tempo, passível de pensar e compreender para além da sua dimensão biológica; a propósito da «economia de expressão» associada aos textos breves, carregados de sentido(s) e que chegam rapidamente onde pretendem; e sobre a utilização de diversas «formas [textuais] consagradas por um longo uso», aqui manipuladas e “encaixadas” num mecanismo de escrita *en abyme*, mediante o qual encontramos, dentro de uma estória ou de um género textual, várias outras ou outros.³⁹¹ Vimos, ainda, como o texto enciclopédico parte por vezes, e de forma explícita, do borgesiano (vd. *supra* a entrada “GOLEM”) ou o comenta (vd. *supra* “(SÓ PARA) CONTRARIAR”), referindo-se não raro ao autor argentino enquanto “burlão, embusteiro e mistificador” (CRUZ, 2009: 127). Ou, diferentemente, nos termos que encontramos na entrada seguinte:

DESILUSÃO

Quando me ofereceram *O Livro dos Seres Imaginários*,³⁹² de Jorge Luis Borges, procurei imediatamente na letra B o verbete sobre o autor.
(Malgorzata Zajac)
(CRUZ, 2015^a: 37)

Borges evidencia-se, pois, como uma espécie de *horizonte imaginário*, uma vez que na sua obra deparamos com muitos dos referentes e diálogos que, nesta *Enciclopédia*, respectivamente confluem e se abrem.³⁹³ A propensão para os paradoxos,

³⁹¹ Veja-se, nesse sentido, o conto borgesiano “El Inmortal” (BORGES, 1974: 533-544).

³⁹² Cf. nota 334.

³⁹³ Nas palavras de Cruz: «É raro não haver uma citação de Borges num encontro de escritores», porque “alguns dos seus contos, por terem um conteúdo filosófico e metafórico evidente, funcionam como uma espécie de leis da física ou da matemática aplicáveis às mais diversas situações. / Gosto especialmente, em Borges, do monumental labirinto cultural que criou, focando-se em temas tão diversos como a lógica,

o interesse pela Cabala judaica,³⁹⁴ pelo Oriente budista³⁹⁵ e pelo islâmico Alcorão,³⁹⁶ ou a idealização de bibliotecas labirínticas³⁹⁷ constituem apenas algumas das várias aproximações possíveis entre a obra de Borges e o texto enciclopédico. Entre elas, valerá a pena destacar e comentar o facto de Borges ter transitado da prosa ensaística para a prosa narrativa no momento em que tomou a decisão de começar a recensear *livros imaginários*.³⁹⁸ Foi então que, inventando obras e autores hipotéticos (como aqueles que encontramos por toda a *Enciclopédia*), de modo a poder comentá-los,³⁹⁹ deu início a «uma literatura elevada ao quadrado e ao mesmo tempo uma literatura como extracção da raiz quadrada de si própria» (CALVINO, 1994: 237). Daí, começou a atribuir textos seus a outros autores empíricos, chegando mesmo a criar “Índice[s] de las fuentes” (BORGES, 1974: 345) onde reconhecemos nomes como os de Mark Twain ou Herbert Asbury.⁴⁰⁰ Dupla estratégia, pois, de apocrifia e indexação, que também a *Enciclopédia* incorpora. Em “Pierre Menard, autor del Quijote” (id., *ibid.*: 444-450), o que encontramos é já um exercício deliberado de escrita sobre o escrito, ou de *escrita-palimpsesto* (não por acaso, é este conto de Borges o texto mais mobilizado por Genette em *Palimpsestes*): Menard transcreve *ipsis litteris* o Quixote cervantino, e a cópia que daí resulta é-nos apresentada (de formas e com implicações que não cabe aqui discutir)

a mitologia, a literatura, a arte, a filosofia, o misticismo, construindo novas ideias, geografias, ciências e recuperando autores e pensadores marginais (esquecidos ou ignorados ou desacreditados) como Uspensky, J. W. Dunne, Hinton.”». É fácil, pois, perceber nestes elementos vários dos que reconhecemos na *Enciclopédia*. Cf. <https://mag.sapo.pt/showbiz/artigos/jorge-luis-borges-morreu-ha-30-anos-mas-a-sua-obra-vive-e-nem-precisou-do-nobel> (último acesso: 05/11/2018).

³⁹⁴ Cf. e.g. “Una vindicación de la Cábala” (BORGES, 1974: 209-212).

³⁹⁵ Cf. e.g. “Formas de una leyenda” (id., *ibid.*: 740-743).

³⁹⁶ Cf. e.g. “El Zahir” (id., *ibid.*: 589-595).

³⁹⁷ Cf. e.g. “La Biblioteca de Babel” (id., *ibid.*: 465-471).

³⁹⁸ Cf. e.g. “El acercamiento a Almotásim” (id., *ibid.*: 414-418).

³⁹⁹ Diz-nos no prólogo a *Ficciones*: «Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario.» (id., *ibid.*: 429).

⁴⁰⁰ Cf. *Historia Universal de la Infamia* (id., *ibid.*: 287-345).

como tendo mais valor do que a original. Por meio de «la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas» (id., *ibid.*: 450), somos levados a questionar as noções de plágio e de autoria, igualmente centrais, como sabemos, em toda a *Enciclopédia* (recordemos, *e.g.*, Augustine Mutiu e a sua “apologia da leitura falsa”).

A obra do «delirante arquivista» (ECO, 2014: 109) é feita de espelhos e labirintos, de caminhos que se dividem e de bibliotecas sem saída,⁴⁰¹ superabundando de sentidos, referências e jogos hipertextuais. Estudos recentes apontam, aliás, para o texto borgesiano enquanto proto-espaco cibernético, antecipador de algum modo da World Wide Web⁴⁰² enquanto rede inextricável de infinitas ligações e percursos possíveis. Texto-rizoma, livro que contém todos os livros, mundo de mundos em constante mutação:

Uma das propriedades da biblioteca borgesiana não é só a de conter infinitos volumes ao longo de uma extensão de salas ilimitada e periódica, mas também de poder exhibir volumes que contêm todas as possíveis combinações de vinte e cinco símbolos ortográficos, de modo que não se possa imaginar nenhuma combinação de caracteres que a biblioteca não tenha previsto.

Era o antigo sonho dos cabalistas, porque só combinando até ao infinito uma série finita de letras se podia ter a esperança de formular um dia o nome secreto de Deus. (ECO, 2014: 104)

Consciente, contudo, da impossibilidade de penetrar no esquema divino do universo, é justamente por isso que Borges se lança, activamente, na criação de *vários* outros possíveis: múltiplas combinatórias de ideias, diversas enciclopédias próprias ou apócrifas,⁴⁰³ inúmeros atlas e espaços (factuais ou ficcionais) *en abyme*,⁴⁰⁴ e um presente que sempre se ramifica em pelo menos dois futuros,⁴⁰⁵ para nos lembrar de que

⁴⁰¹ «Esta *inminencia de una revelación, que no se produce*, es, quizá, el hecho estético», lemos em “La Muralla y los libros” (id., *ibid.*: 635, destaque meu).

⁴⁰² *Cf. e.g.* PINTO, 2010.

⁴⁰³ *Cf.* “El idioma analítico de John Wilkins” (BORGES, 1974: 706-709).

⁴⁰⁴ *Cf.* “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” (id., *ibid.*: 431-443).

⁴⁰⁵ *Cf.* “El jardín de senderos que se bifurcan” (id., *ibid.*: 472-480).

é assim, mas também poderia ser de outra forma. Estórias que, como as da *Enciclopédia*, infinitamente relêm, reinterpretam e *reescrevem a história*, uma vez que «no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural» (BORGES, 1974: 708).

No fundo, talvez que «o primeiro dever do homem de cultura [seja] o de se manter alerta para em cada dia que passa *reescrever a enciclopédia*», como afirma Eco (2014: 279, destaque meu). Para o que deve, antes de mais, ser capaz de ver com «um olho fora do lugar [, que] é o melhor sítio para uma nova maneira de ver» (CRUZ, 2014: 115):

Viajar é uma forma de loucura, é *sair do seu lugar*, prescindir do conforto e entregar-se ao desconhecido. (...) É (...) um acto que abdica da segurança, do lugar-comum, mas que encontra prazer no próprio acto de caminhar.
(...) Cada passo é uma renúncia e uma forma de desapego. Jalan jalan é andar melhor. Por um motivo simples: não é utilitário, não tem um percurso definido, há uma liberdade intrínseca. Assemelha-se à arte. (...)
(CRUZ, 2017: 27, destaque meu)

O autor empírico desta *Enciclopédia*, ele próprio um viajante de longo curso⁴⁰⁶ que faz da viagem «uma forma de estar e de ser, uma espécie de nomadismo cosmopolita»,⁴⁰⁷ traz para os seus textos (e para a colecção enciclopédica em particular) várias “maneiras de ver” que correspondem aos muitos lugares por onde passa. Avançando pelo mundo, faz avançar os seus textos em direcção a «uma nova geografia» (CRUZ, 2015^b: 193) onde todos os cruzamentos (de espaços, tempos, culturas e ideias) são possíveis e todas as fronteiras idealmente se dissipam:

⁴⁰⁶ Cf. e.g. <https://ionline.sapo.pt/476384> ou <https://www.publico.pt/2018/02/09/culturaipsilon/noticia/o-passeio-e-uma-espiral-e-nao-tem-fim-1802134> (último acesso: 07/11/2018).

⁴⁰⁷ Cf. <http://visao.sapo.pt/jornaldeletras/letras/2018-03-28-Miguel-Real-escreve-sobre-Jalan-Jalan-de-Afonso-Cruz> (último acesso: 12/11/2018).

IDEIA

A terra treme,
erguem-se nações,
caem nações,
os vulcões cospem
fogo e países, os tornados
arrancam carvalhos velhos
pela raiz
e casas senhoriais.
O mar é gigante e inclui os peixes
e as maiores baleias,
o ar envolve tudo como se fosse
atmosfera.
As montanhas crescem
com anos de pedra
e neve.
Mas nada disto se compara
a uma ideia.
(*Petar Stamboliski*, Poesia)
(CRUZ, 2013: 55)

Ideias como as de nação ou pertença nacional acabam, pois, por se tornar pouco operantes (dos pontos de vista referencial, temático ou simbólico) numa obra que se posiciona e consubstancia, justamente, na “corrente de ar” (recordo Barrento e Buescu) produzida pelos elementos que acolhe vindos de múltiplos horizontes:

Quando falo da minha pátria, mais do que de um território, falo da minha cultura, da minha infância, dos meus amigos, dos meus familiares, do que li, do que vi. Pessoa faz parte da minha pátria, assim como Dostoiévski e Saint-Exupéry e Dylan Thomas e Plotino. Viajei com Tintim e Corto Maltese. A minha pátria tem o Zeca Afonso e o Chico e o Brel, porque foi com eles que cresci.
(CRUZ, 2017: 247)

Na *Enciclopédia*, como na generalidade da obra cruziana, só é possível equacionar alguma ideia de filiação pátria de um modo que não a circunscreva a um espaço geográfico ou a um contexto linguístico, antes reconhecendo que ela se forma por meio de “afinidades electivas” (Goethe) estabelecidas entre “vizinhos”, escolhidos ou encontrados.⁴⁰⁸ Há menções ao universo histórico e cultural português,⁴⁰⁹ pois é dele

⁴⁰⁸ «Como o teu país e o meu se misturam, como nós nos misturamos, como as distâncias todas não passam de poças de água» (CRUZ, 2014: 119).

que a coleção enciclopédica objectivamente emana, mas de forma alguma nele cabe ou se esgota. A propósito de “El escritor argentino y la tradición”, diria Borges (e poderíamos nós transpor para o contexto português no qual, como a *Enciclopédia*, nos inserimos):

(...) debemos pensar que *nuestro patrimonio es el universo*; ensayar todos los temas, y *no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos*: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.
(1974: 274, destaques meus)

A nacionalidade, pois, evidenciando-se como circunstância que *contextualiza* a produção do texto, mas que não pode *determinar* o seu significado ou *conter* o seu devir. É também esta uma percepção que transparece da leitura da *Enciclopédia*, como espero ter tornado evidente ao longo do presente capítulo. As suas páginas desafiam a geografia, a história, a cultura e, por vezes, até mesmo a língua do contexto nacional de que decorrem, com a mesma firmeza e prontidão com que, como vimos, desafiam limites formais, estruturais e autorais. Uma obra a vários níveis complexa e que nunca se nos abre totalmente, determinada no seu propósito de «lacerar a realidade e de abrir a cortina para novas possibilidades – como diria Rumi, é pela ferida que entra a luz» (CRUZ, 2017: 282). Concluamos:

Os seus livros acabam por dizer o que têm a dizer?

[Afonso Cruz:] Nunca. Espero sempre que sejam, como Umberto Eco dizia, obras abertas. Só assim, sujeitas a constantes interpretações, podem continuar vivas.⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Para além das menções a Fernando Pessoa (e outros escritores portugueses), já referidas nesta tese, encontramos também algumas ao Ultramar (2012: 84), a Salazar, à PIDE, ao 25 de Abril, a Pedro Álvares Cabral, a D. Dinis e à Rainha Santa Isabel (2014: 148, 152, 155, 116, 93), aos túmulos de Pedro e Inês (2015^a: 51) e até mesmo a um provérbio português (2014: 131).

⁴¹⁰ Cf. nota 129, onde consta a ligação para a versão digital desta entrevista concedida por Afonso Cruz ao jornal *Rascunho* (Agosto 2017), já anteriormente citada.

construído por Gonçalo M. Tavares⁴¹¹ (n. 1970) e ilustrado pelo traço minimalista de Rachel Caiano.⁴¹² Com dez volumes cujos títulos tomam emprestados os nomes de dez autores modernos (à excepção de Swedenborg) que empiricamente reconhecemos, trata-se de uma espécie de *história da literatura em ficção*⁴¹³ que recupera, não aspectos biográficos,⁴¹⁴ mas antes tópicos, tons, ideias e lógicas de escrita associáveis ao conjunto das obras assinadas pelos escritores aqui tomados como referentes. Procurarei, pois, em **II.3.4. Biblioteca e tradição**, reflectir sobre a recorrência destes e de outros nomes no conjunto da obra tavariana, assim como sobre o modo como nela são considerados os “clássicos” da literatura com os quais escolhe dialogar.

O Bairro corresponde a um dos vários universos textuais criados por Tavares, responsável, desde 2001, por uma produção literária organizada em blocos, ou séries,⁴¹⁵

⁴¹¹ Vencedor do Prémio Portugal Telecom (2007) e condecorado Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (2012), entre outras distinções. Neste momento, estão em curso mais de 400 traduções das suas obras, em 36 línguas e com edição em 52 países. É Licenciado em Educação Física, Mestre em Comunicação e Doutor em Motricidade Humana. Actualmente, lecciona na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa e na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Numa crítica de 2016 a *Breves Notas sobre Música* (2015), para o *Ípsilon/Público*, Hugo Pinto Santos considera que é «a sua [Tavares] posição exterior à órbita dos estudos especializados, ou vincadamente teóricos, [que] fornece uma liberdade suplementar à sua prática de escrita.» Ora, atendendo ao percurso académico que acabo de descrever, justamente teórico e especializado, assim como à forma como este influi na produção literária do autor (ao que aludirei, directa e indirectamente, neste subcapítulo), diria, por minha vez, o oposto.

Cf. http://fsh.unl.pt/formacao-ao-longo-da-vida/esrudos-pos-graduados/pos-graduacoes_/artes-da-escrita-1, <http://www.fmh.utl.pt/pt/contactos/docentes/item/648-goncalo-manuel-albuquerque-tavares>, e <https://www.publico.pt/2016/02/22/culturaipylon/critica/o-melomano-e-a-fisionomia-da-musica-1723388> (último acesso: 13/12/2018).

⁴¹² A ilustração *supra* surge nas contracapas de todos os volumes da série.

⁴¹³ A expressão é utilizada pelo autor numa entrevista de 2007 à revista *Entre Livros*.

Cf. http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_imprimir.html (último acesso: 14/12/2018).

⁴¹⁴ Afirma Tavares numa entrevista de 2013 à revista *BOMB*: «There is something about the spirit of the names themselves that gave life to the characters that inhabit my stories. I gave the name of a writer to a character, just as you might give the name of a writer to a street. (...) I'm accustomed to saying that we don't want the street to resemble the writer, but there is a link. In the first place, nothing is biographical. The characters are fictional and autonomous, they go down their own paths. But obviously, there is a link, even if it's small». Cf. <https://bombmagazine.org/articles/gon%C3%A7alo-m-tavares/> (último acesso: 14/12/2018).

⁴¹⁵ Cf. **Anexo III**.

correspondentes na sua diversidade a uma certa «heteronomia temático-estilística» (MOURÃO, 2011: 49). Do romance à poesia, ao conto, à micronarrativa, ao teatro e até mesmo à enciclopédia (uma concepção de enciclopédia diferente daquela que encontramos em Cruz, contudo),⁴¹⁶ o extenso território textual tavariano conta já com quase 40 títulos publicados e, ainda assim, «nunca vemos Gonçalo M. Tavares como um escritor que mudou de estilo – vemo-lo como um escritor que experimenta vários mundos».⁴¹⁷

Reflectirei, em **II.3.2. Comunidade e utopia**, sobre algumas especificidades deste mundo d’*O Bairro* em particular, e sobre o modo como nele se articula uma ideia de *vizinhança* que, já proposta no capítulo dedicado à *Enciclopédia cruziana*, é também atinente a um certo entendimento do conceito de literatura-mundo e, portanto, significativa para a argumentação central desta tese. Creio, contudo, que valerá a pena começar por explorar esta outra ideia de “um escritor que nunca muda de estilo”, pois constituirão o uso da linguagem e a organização do discurso, provavelmente, dois dos traços mais expressivos e singulares na obra tavariana.⁴¹⁸ Destacarei, ao longo deste capítulo, alguns volumes da série (assim como outras obras do autor) sem poder, todavia, deixar de considerá-la macrotextualmente,⁴¹⁹ pois é desse modo que ela nos é

⁴¹⁶ A Enciclopédia tavariana é composta, até à data, por cinco volumes, a saber: *Breves Notas sobre a Ciência* (2006), *Breves Notas sobre o Medo* (2007), *Breves Notas sobre as Ligações* (2009), *Breves Notas sobre Música* (2015) e *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018). Trata-se de uma série de cadernos de reflexões, diários científicos ou colecções de breves ensaios sobre temas variados (que extravasam, aliás, aqueles indicados nos títulos de cada volume) que, não descartando uma dimensão ficcional, não pretendem tampouco instituir-se como enciclopédias *stricto sensu*, já que apenas disponibilizam ferramentas de reflexão.

⁴¹⁷ Cf. <https://observador.pt/2017/04/21/o-mito-de-goncalo-m-tavares/> (último acesso: 16/12/2018).

⁴¹⁸ Para Lotman, «a linguagem de um texto artístico é pela sua essência um modelo artístico determinado do mundo» (*apud* GUSMÃO, 2010: 57).

⁴¹⁹ Recordemo-lo: «Entende-se aqui por macrotexto o resultado da agregação de vários textos, normalmente de feição idêntica em termos de género, numa unidade mais ampla, a que se pretende atribuir uma certa coerência.» (REIS, 1999: 202)

apresentada,⁴²⁰ temática e graficamente⁴²¹ (à semelhança do que vimos acontecer com a *Enciclopédia cruziana*), e porque também a própria ideia de um bairro, enquanto espaço organizado com características próprias, aqui me interessa.

⁴²⁰ Afirma Tavares numa entrevista de 2011 à revista *Veja*: «*O Reino* são quatro livros, mas é um. *O Bairro* são dez livros pequenos, mas é um.» Cf. <https://veja.abril.com.br/blog/meus-livros/goncalo-m-tavares-e-a-gloria-do-portugues/> (último acesso: 03/01/2019).

⁴²¹ Cf. e.g. <https://www.leyaonline.com/pt/livros/romance/pack-o-bairro-i/> (último acesso: 16/12/2018).

Esta questão pode parecer um preciosismo de analista, mas não é.
(TAVARES, 2010: 52)

Fragmentariamente habita o homem esta Terra...
(Hölderlin *apud* BARRENTO, 2010: 76)

A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todos vêem.
(Schopenhauer, *Parerga e Paralipomena*, 76.)

No conjunto da obra tavariana, «a linguagem é uma máquina que pode funcionar de diferentes maneiras».⁴²² O que encontramos n' *O Bairro* é um tom mais lúdico,⁴²³ pleno de jogos de linguagem e significação (menos talvez no caso de *O Senhor Brecht*, que analisaremos em **II.3.3. Ética e cosmopolitismo**), comparativamente a outras séries em que predomina um registo mais circunspecto (como acontece, *e.g.*, no caso de *O Reino*).⁴²⁴ Trata-se de um conjunto de textos que vive, acima de tudo, de uma dimensão

⁴²² A expressão é utilizada pelo autor numa entrevista de 2017 à revista *CULT*. Cf. <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/> (último acesso: 16/12/2018).

⁴²³ «O país perfeito para o divertimento», assim se refere *O Senhor Kraus* (TAVARES, 2005: 35) ao território maior onde o seu bairro se integra. Veja-se, nesse sentido, a Dissertação de Mestrado apresentada por Ariadne Leal Wetmann, em 2009, à Universidade Federal de Rio Grande do Sul, intitulada *Passeando entre a comicidade, a paródia e o estranhamento: o riso na série O Bairro, de Gonçalo Tavares*. Disponível em linha em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/17661> (último acesso: 17/12/2018).

⁴²⁴ Numa entrevista de 2008 ao blogue “Orgia Literária”, Tavares compara as séries *O Bairro* e *O Reino* nos termos seguintes: «**Estes [O Reino] são os livros pretos. O que seria então um livro branco?** / Eu acho que se pensarmos no *Senhor Valéry* ou no *Senhor Calvino*, de certa maneira, são livros brancos, na medida em que podem dispor bem os leitores. É criar um mundo artificial, um outro mundo, um mundo paralelo, onde as pessoas se sintam bem e protegidas. Eu não tenho nada contra isso, bem pelo contrário. “O Bairro” acho que é a criação de um outro mundo a que poderíamos chamar, seguindo a tua pergunta, um mundo branco, no sentido em que é um mundo onde nos sentimos protegidos. Eu acho que ali os quatro romances constroem um Reino em que, provavelmente, nós estamos desprotegidos e nos sentimos ameaçados. É importante transmitir às pessoas que realmente há momentos e sítios em que estamos ameaçados e desprotegidos e há outros sítios e outros momentos em que podemos estar protegidos e em

forte de *ironia*, característica que Linda Hutcheon (1995 [1994]) associa por excelência à literatura pós-moderna onde me parece que a produção literária de Tavares talvez a vários níveis se possa estabelecer, e de uma propensão para o *absurdo* que advém de um exercício constante de exacerbamento da *lógica*.⁴²⁵ Tanto ou mais do que as personagens ou até mesmo os acontecimentos, o que toma lugar de destaque nesta série, como em boa parte da obra tavariana, será por certo a forma como nela se coloca «a linguagem no quarto principal do palácio» (TAVARES, 2008: 23).⁴²⁶

N' *O Bairro* como na *Enciclopédia* cruziana, é dada preferência à forma textual breve: *O Senhor Henri* (2003) mais dado a aforismos, *O Senhor Valéry* (2002) ou *O Senhor Brecht* (2004) a paradoxos,⁴²⁷ mas todos eles, de um modo geral, favorecendo a micronarrativa e o fragmento como via privilegiada de comunicação. Já tivemos oportunidade de argumentar, em subcapítulo anterior (*cf.* **II.2.2. Questões de forma e estrutura**), sobre algumas valências de textos breves como os aforismos, os paradoxos, os provérbios, os dísticos ou as parábolas, que nos escusaremos por isso a repetir aqui. Consideremos agora, de modo mais aprofundado, o recurso à expressão fragmentária tendo em conta o modo como, na obra tavariana (e não apenas n' *O Bairro*), ela funciona como «motor da busca incessante de sentido, factor de activação da imaginação e da

segurança. Não sei o que serão os próximos romances, mas, para já, “O Bairro” pode ser um contraponto, mais claro, mais branco, em relação a esses romances.»

Cf. <https://orgialiteraria.wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/> (último acesso: 04/01/2019).

⁴²⁵ Num estilo equiparável àquele com que deparamos em *O Torcicológista, Excelência* (2015), uma colectânea de diálogos dificilmente conclusivos entre duas “Excelências” que desenvolvem, de forma pouco convencional, a maiêutica socrática que já referimos a propósito da *Enciclopédia* cruziana, e que citarei em alguns momentos deste capítulo.

⁴²⁶ «Tenho a convicção de que um escritor acredita mais na palavra *deus* do que em Deus propriamente dito (...) confia[ndo] mais nas palavras do que na vida em geral.» (TAVARES, 2008: 23)

⁴²⁷ Em *Livro da Dança* (2001), o poema “35.” abre com o verso seguinte: «O Paradoxo abre o belo.» (46)

inteligência do leitor» (BARRENTO, 2010: 67) e se coaduna com o gesto de intervenção auto-reflexiva com que deparamos em alguns textos.⁴²⁸

Em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, espécie de mapeamento textual de muitos dos pensadores que povoam a globalidade da obra tavariana,⁴²⁹ assim como pórtico ou, no dizer de Barrento, “umbral” para vários dos tópicos que nela recorrem, lê-se o seguinte:

distribuidor de começos

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 tem essa característica: obriga o relevante a aparecer logo, a não ser adiado. O fragmento impõe uma urgência, uma impossibilidade de diferir. Um fragmento não quer que o outro fragmento que vem a seguir diga o que é da sua responsabilidade dizer. 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. (...) ⁴³⁰
(TAVARES, 2013: 41, destaque a negrito meu)

A esta “urgência do verso”, contudo, dá Tavares resposta optando, tanto neste excerto quanto na maioria dos seus textos, pela escrita em prosa (excepções feitas para os cadernos de poesia *Livro da Dança* [2001], *Investigações. Novalis* [2002] e *I* [2004], assim como para a “contra-epopeia”⁴³¹ *Uma Viagem à Índia* [2010]), reconhecendo-a talvez como “discurso que *avança*” (*prosa oratio* por oposição ao *versus*, “discurso que

⁴²⁸ Particularmente visível em títulos como *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018), de que por isso me servirei bastante ao longo deste subcapítulo. Borja Bagunyà, que assina o posfácio apenso a *Breves Notas*, refere-se ao texto como «uma espécie de manifesto [que] possibilita ao autor explicitar os termos da sua entrada particular nesta discussão [sobre a natureza da escrita e sobre o(s) seu(s) sentido(s)], determinar algumas das suas contribuições ou esclarecer certos matizes.» (83)

⁴²⁹ Trata-se de uma adaptação da tese de Doutoramento de Tavares, *Corporeidade, linguagem e imaginação*, apresentada em 2005 à Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa.

⁴³⁰ É esta uma ideia recorrente na obra tavariana, ainda que diversamente matizada. Cf. e.g. TAVARES, 2018: 56 («**Menu** / Cada frase deve agir no texto como se o leitor fosse morrer no instante seguinte. Diz rapidamente o que tens a dizer: é isto que o escritor-Bloom pede a cada frase.»).

⁴³¹ É como uma «contra-epopeia, ao mesmo tempo luminosa, paródica e burlesca», que Eduardo Lourenço define, e com justeza, *Uma Viagem à Índia*, no prefácio que lhe apõe (2010: 15).

avança e retrocede”),⁴³² ou porque percebendo a sua «adequação ao exercício de funções injuntivas e persuasivas» (REIS, 1999: 44) como aquelas que, efectivamente, identificamos no trecho *supra*. Como a prosa, também o fragmento é valorizado nas literaturas europeias sobretudo a partir do início do Romantismo, no século XVIII: é aí que se dá, epistemologicamente, a «grande viragem dos modelos narrativos-extensivos (...) para os fragmentários-intensivos» (BARRENTO, *op. cit.*: 62), mediada por figuras como Novalis (*et pour cause*) ou Schlegel, na revista *Athenaeum* (1798-1800), ou, mais tarde, com Nietzsche, Wittgenstein ou Benjamin. Todos eles são figuras assíduas na constelação de referências tavianas. Qualquer um deles crê, de alguma forma, como Tavares, que «a “exaltação da ideia” só é transmissível na exaltação da forma breve» (id., *ibid.*: 67) e que é na estrutura particular do fragmento⁴³³ que se entrevêem as brechas necessárias para acelerar o pensamento (a tal *urgência*), assim abrindo caminho para renovadas significações.⁴³⁴ É pelo fragmento, enquanto dispositivo cognitivo e possibilidade estética, que se dá o *salto* para um novo patamar (do raciocínio, do conhecimento, da imaginação):

(...) Um sétimo andar que se alcança de um único movimento é mais alto do que um sétimo andar que se alcança passo a passo. Poderás pensar que é o inverso, devido ao esforço, mas não. Todo o tempo que se perde é tempo que se perde.
(TAVARES, 2018: 26)

⁴³² Cf. “Prose” https://www.etymonline.com/word/prose#etymonline_v_2709 e “Verse” https://www.etymonline.com/word/verse#etymonline_v_4738 (último acesso: 05/01/2019).

⁴³³ De acordo com Barrento, o fragmento tem «uma lógica interna própria, conta com o leitor e as potencialidades comunicativas do silêncio, parece aproximar-se mais daquele secreto desejo, que partilha com o ensaio, de se reduzir ao caroço, núcleo duro, pérola, nó do rizoma». Um tipo de ensaio aqui entendido, «não tanto como *forma* de escrita, mas enquanto gesto escrito do movimento do pensar que, num percurso semeado de pedras brancas, o levam de abismo em abismo» (2010: 70, 105).

⁴³⁴ Segundo Montandon, «la brièveté est un mode de penser (...), impliquant de renoncer aux grandes chaînes causales, pour vaguer dans la micro-causalité, le minimalisme, l’infime et l’abîme, car le bref dans sa concision ouvre des vertiges, car ce qu’il ne dit pas, ce qu’il laisse de côté ne cesse de remuer et de s’agiter, *l’écriture du non-dit ouvrant des perspectives infinies.*» (in CORDEIRO E SIMÕES, 2007: 18, destaque meu)

Justamente para evitar “o tempo que se perde”, na escrita fragmentária e condensada de Tavares todas as palavras são etapas úteis de um processo ou andamento onde nenhuma sobra ou excede:⁴³⁵

Adiposidade

Há frases adiposas, frases com barriga. Todo o adjectivo é uma ameaça adiposa sobre a frase. Um bom exemplo é a frase anterior. Há menos adiposidade na frase: todo o adjectivo é uma ameaça sobre a frase, do que na frase: todo o adjectivo é uma ameaça adiposa sobre a frase. Uma palavra-adiposa é uma palavra que não avança. Uma palavra-sofá.

(id., *ibid.*: 15)

Domingo

Também há uma linguagem de domingo. É a linguagem que não avança. É a linguagem que passeia por onde sempre passou e a cada volta diz: que bom!

(id., *ibid.*: 30)

Trata-se de um discurso que *avança*, pois, sem “aristocracia” aparente, no sentido que lhe encontramos na entrada que se segue:

Aristocracia

Toda a frase com palavras não entendidas pela multidão deverá ser banida. Palavras individualmente obscuras são obscuras quando podiam ser claras. Porém, toda a frase entendida pela multidão deverá ser banida. Frases individualmente claras e óbvias são desnecessárias. Percebo todas as palavras, mas não totalmente o texto — eis o efeito da *literatura-Bloom*.⁴³⁶ As frases elevam-se pela estranheza que ameaçam. As palavras rebaixam-se pela estranheza que exibem. Toda a palavra que individualmente requer investigação deverá ser eliminada. Toda a frase que não requeira investigação deverá também ser eliminada.

(id., *ibid.*: 17, destaque meu)

⁴³⁵ Lemos em *O Senhor Breton*: «há palavras que trabalham e há outras preguiçosas, que existem simplesmente no seu lugar na frase, e aí ficam, sem deslocções. (...) Preguiça no verso é, pois, não fazer trabalhar o leitor.» (2008: 19)

⁴³⁶ Este composto hifenizado evoca, naturalmente, o Bloom protagonista de *Ulysses* (1922), de James Joyce, reescrita da *Odisseia* de Homero, mas também o Bloom protagonista de *Uma Viagem à Índia* (2010), reescrita tavariana de *Os Lusíadas*, de Camões. Veja-se, nesse sentido, MENESES, 2018. *Bloom Books* é ainda a designação de uma das séries concebidas por Tavares, que conta, até à data, apenas com o título *A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil* (2004), um texto bipartido que narra, na sua primeira parte, a história de Maria Bloom e seus amores. A justaposição dos termos “literatura” e “Bloom” no título de *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*, de onde se retira o trecho *supra*, parece sugerir, tendo em conta o pendor metaliterário ou auto-reflexivo do volume (que se assemelha, como bem aponta Borja Bagunyà, a um manifesto [*vide* nota 427]), que “Bloom” se associará aqui (como talvez na globalidade da obra de Tavares), de algum modo, a um certo ideal de literatura a que o texto tavariano aspira.

Numa crítica de 2017 à mais recente série de Tavares, *Mitologias*, comentava Carlos Maria Bobone a propósito da linguagem tendencialmente «lacónica, jansenista, própria da sobriedade matemática» do autor: «Só com um verdadeiro talento é possível fazer literatura da linguagem anti-literária; só com uma invulgar segurança é possível criar um estilo a partir da linguagem mais vulgar, sem recurso a tinetas linguísticas próprias».⁴³⁷ Não sendo este o lugar para discutir o que serão exactamente o anti-literário ou o vulgar,⁴³⁸ ou sequer os critérios utilizados para estabelecê-los,⁴³⁹ parece-me importante reconhecer que o “estilo” do fazer literário de Tavares passará, justamente e antes de mais, pelos efeitos de surpresa causados pela simplicidade do seu léxico e pela sobriedade da sua linguagem, deliberadamente mais prática do que poética.⁴⁴⁰ Uma *linguagem material*⁴⁴¹ que funciona «como uma flecha que vai directa ao alvo, sem desvios nem paragens para jantar» (TAVARES, 2015: 228):

Diluição

⁴³⁷ Cf. <https://observador.pt/2017/04/21/o-mito-de-goncalo-m-tavares/> (último acesso: 14/11/2018).

⁴³⁸ Para Stanley Fish, «there is no such thing as ordinary language, at least in the naive sense often intended by that term» (1973: 42).

⁴³⁹ Para Silvina Rodrigues Lopes, *e.g.*, quaisquer critérios seriam sempre, e de qualquer modo, precários: «No núcleo de qualquer problema de legitimação [da literatura] está a questão “O que é?”, que pode ser considerada tanto do ponto de vista da investigação das *essências* como do da investigação das *funções*. (...) a literatura como algo não-situável faz vacilar as interrogações sobre a essência e a função em geral, o que não quer dizer que as destitua ou lhes retire pertinência, mas sim que revela a *precariedade de qualquer circunscrição*.» (1994: 18, destaques meus)

⁴⁴⁰ Aludo às ideias de *função estética ou poética* da linguagem, a que se referiam, entre outros, Jakobson ou o Círculo Linguístico de Praga (ao qual Jakobson também pertencia) nas suas *Teses de 1929*, por oposição a uma *função de comunicação* da linguagem, mais prática e teórica, a que corresponderá a de Tavares. Vejam-se, nesse sentido, os 4 subcapítulos que Aguiar e Silva dedica ao assunto, em “O sistema semiótico literário” (1994: 43-74).

⁴⁴¹ «Eu gosto de utilizar palavras que se podem desenhar. Se eu digo a palavra “cadeira” eu posso desenhá-la. Mas se eu digo a palavra “efectivamente” eu não posso desenhá-la. Uma das minhas aproximações à arquitectura tem a ver com isto: tento sempre usar palavras que posso desenhar. Se a linguagem é já em si o mundo do abstracto, se eu ainda utilizo palavras muito abstractas, então é uma dupla abstracção. A palavra “efectivamente” é ainda mais afastada do mundo real que as palavras “copo”, “colher”, etc. O que eu tento fazer na minha escrita é uma linguagem material.» (TAVARES., 2011: 39)

Os textos que diluem uma ideia por trinta páginas, transformando as ideias em objectos de usura, são falsificações. O método da diluição é um método de uma literatura não-Bloom. (...)

E não se deve confundir um indício com algo diluído. (...) Um indício é algo forte que fica visível e que aponta ou empurra para muitas outras substâncias fortes. Um indício é uma fortíssima concentração de ideias, imagens, sons, etc. Ou seja: é o inverso de algo diluído. (...)

O óbvio: se despejares água sobre um texto, estragarás o texto.

(id., 2018: 28)

Não estará em causa uma primazia da eficácia sobre a estética, ou da ideia sobre a forma, como se umas não pudessem coexistir com as outras – no texto tavariano, a eficácia é a estética e a forma:

Hesitações

O escritor não deve hesitar, mas o efeito das suas frases sim. E o leitor também.

A certeza de quem faz deverá instalar a dúvida em quem assiste.

Todo o espectador ficará perturbado perante a acção imperturbável.

Toda a frase inteligente é uma frase que avança entre o zero e o um.

Toda a decisão inequívoca deverá dar origem a milhares de decisões distintas.

Só as grandes certezas poderão iniciar os distúrbios.

A literatura deverá ser uma certeza que causa distúrbios e não um distúrbio cujo efeito é uma certeza.

A literatura traz um reino dessincronizado.

(id., *ibid.*: 42)

Feito de “indícios”, o discurso literário de Tavares é, também porque fragmentário, sobretudo *uma escrita em forma de hipótese* ou de premissa, criadora de começos que se multiplicam como pontos de *fuga* e não necessariamente de *chegada*:

Andaime

(...) Não olhes para mim quando eu *chegar*, olha para mim quando eu *avançar*.

(id., *ibid.*: 16, destaques meus)

Acumular

No final de um texto-Bloom, ou mesmo no final de uma frase-Bloom, o leitor deve não-saber mais factos do que não-sabia antes. Este, porém, não é um método para aumentar a ignorância, mas um método para aumentar a curiosidade.

(id., *ibid.*: 14)

A *curiosidade* será pois a «forma intelectual mínima de um *leitor-Bloom*» (id., *ibid.*: 77, destaque meu), ou leitor tavariano, um tipo de leitor que não andará longe de

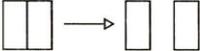
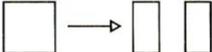
um *leitor-modelo* (Eco), *leitor pretendido* (Iser) ou *leitor hábil* (Mallarmé). Um leitor que deve estar disposto a olhar para o texto tauriano como *O Senhor Eliot* olha para o verso de W.H. Auden, «*O jardim não mudou, o silêncio está intacto*», na sua 5.^a Conferência onde o discute de forma aprofundada (id., 2010: 47-55): «o que verificamos, de imediato, é que este verso é a constatação de *duas não ocorrências*. Um homem obcecado por acontecimentos passará à frente deste verso. Pelo contrário, alguém atento ao obscuro, ao não visível, ficará muito tempo a olhar para este verso.» (53). Atento ao obscuro e ao não imediatamente visível, do leitor-Bloom é portanto esperado que seja capaz de:

Substituir o: *por favor, clarifica*, pelo: *por favor, localiza o obscuro*.

O explícito é apenas um erro no olhar que devia detectar o mistério. A literatura-Bloom recupera este olhar. É igual, só que ligeiramente para baixo, para cima, para o lado.

Não descubras as evidências, descobre o mistério. Cada objecto do teu quotidiano é um convite: *por favor, sai*.

(id., 2018: 60)

<p>O segredo</p> <p>1. Cada forma tem uma fenda, mas por vezes esta não se vê</p>  <p>2. É preciso olhar muito tempo para uma forma para ver a fenda</p>  <p>3. A fenda de uma forma é o sítio onde começam as formas seguintes</p> 	<p>4. Descobrir a fenda de uma forma é descobrir a outra hipótese da forma</p>  <p>5. A fenda é o segredo da forma.</p> <p>6. É necessário olhar com violência para as coisas. Quem não o fizer verá apenas a aparência das coisas</p>  <p>7. A fenda surge apenas nas formas olhadas com violência</p>  <p>8. A violência do olhar é proporcional ao tempo do olhar.</p> <p>9. Quanto maior o tempo atento do olhar, mais visível se torna a fenda (e o segredo).</p>
--	--

(id., 2009: 57-58)⁴⁴²

No prefácio a *Uma Viagem à Índia*, Eduardo Lourenço comenta o «olhar extraterrestre com que tão familiarmente [Tavares] subverte e converte a visão e a vivência do nosso quotidiano» (id., 2010^a: 17), olhar esse que igualmente é exigido ao seu leitor: o texto tavariano convida a uma certa *desautomatização da percepção*, não só face ao quotidiano como também face à linguagem escolhida para traduzi-lo. E não por acaso digo *traduzir* em vez de *reproduzir*, entendendo, com Barrento, a tradução como «porta (...) por onde o original entra para sair *trans-figurado*» (2001: 97, destaque meu):

As palavras não devem fazer turismo. Cada frase que tire fotografias de uma cidade ou de uma pessoa perde linguagem e ganha máquina fotográfica. Uma frase não pode ser uma fotografia. Antes de as máquinas fotográficas existirem, uma frase poderia fazer o que elas fazem, mas agora se o fizer faz pior: para quê fazê-lo? Descrever o aspecto físico de uma pessoa ou de uma casa? Já muitos o mostraram – tudo o que pode ser fotografado não deve entrar na linguagem. (id., 2018: 36)⁴⁴³

O leitor-Bloom, curioso e cooperante, deve pois resistir a acercar-se do texto considerando-o como espaço liso e homogéneo, procurando antes localizar e reflectir sobre as *fissuras* nele instaladas pela linguagem e pelo discurso. Pequenos sinais de

⁴⁴² Na entrevista de 2011 à revista *Veja*, já citada na nota 419, afirma igualmente Tavares: «Me agrada muito essa ideia de o desenho ser uma outra forma de escrever. Uma coisa que me choca um pouco foi o desenho ter entrado numa espécie de subterrâneo, como algo que não existe no pensamento, como se este só pudesse ser expresso pela linguagem. O desenho afastou-se do raciocínio. N’*O Bairro* há muito isso, e especialmente em *O Senhor Swedenborg*. Quando estou a escrever à mão, há coisas que penso através do desenho e só consigo expressar através do desenho. Os desenhos nesse livro são claramente para serem lidos e não para serem vistos.» Como Tavares, *O Senhor Swedenborg* (*supra*).

⁴⁴³ Veja-se também a entrada “Abstracto”, em *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*: «Toda a literatura é abstracta, concretas são as pedras. Não aceitar isto é aceitar a literatura como copiadora do concreto, como uma segunda mesa, ou uma segunda casa. (...) A literatura não é uma cópia dos objectos do mundo: a casa não é casa, e a mesa não é mesa. A literatura tem objectos próprios, completamente distintos dos que existem na vida dos vivos. / Não confundamos um escritor com um arrumador de mobílias.» (2018: 13)

espanto (um termo eleito por Tavares em muitas das suas obras e entrevistas),⁴⁴⁴ capazes de o estimular a «religar as coisas do mundo»⁴⁴⁵ (DIDI-HUBERMAN, 2011: 15), colocando-lhes novas questões:

- Só fazemos máquinas para estudar aquilo em que acreditamos, isso é um facto.
 - Ou seja, se fôssemos sensatos não deveríamos apenas progredir em termos de tecnologia, deveríamos progredir, ou mudar, também em termos de crença.
 - Mudar de crenças para construir novas máquinas, eis o projecto de Vossa Excelência.
 - Exacto.
 - Caro Século XXI: não mudes apenas de máquinas, muda de crenças. Se não o fizeres estarás sempre a descobrir a mesma coisa.
- (TAVARES, 2015: 213)

Mais do que factos ou respostas, o que o texto tavariano oferece são pistas e dúvidas como forma de convite contínuo à *reflexão*⁴⁴⁶ – sobre as “coisas do mundo” e sobre o seu próprio potencial epistemológico enquanto texto, sendo por isso compreensível que Luís Mourão o entenda, num ensaio de 2011, como uma actualização do romance-reflexão vergiliano,⁴⁴⁷ também ele, de resto, devedor da estética do fragmento (em títulos como, por exemplo, *Para Sempre* [1983], ou ainda no

⁴⁴⁴ Cf. e.g. <https://revistacult.uol.com.br/home/batalhas-essenciais-da-democracia-sao-linguisticas-goncalo-tavares/> (último acesso: 11/12/2018): «Você levanta uma questão parecida em *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado* (2017), em que cita Walter Benjamin para falar que há excessos de explicações na nossa sociedade. Em que medida podemos recuperar o inusitado e inexplicável no seio de nossa sociedade racionalista e científica? / Eu não sei bem... A ideia de que o espanto é qualquer coisa que produz o conhecimento parece-me importante. É nós ficarmos surpreendidos, é aí que nasce a curiosidade, a investigação, portanto a informação e o espanto muitas vezes são, não digo inimigos, mas são dois mundos diferentes. Uma pessoa pode querer ficar cada vez mais espantada, pode querer se surpreender cada vez mais, e outra pode ter cada vez mais informações. Eu diria que talvez o que seja interessante é que a informação gere espanto (em vez da informação tirar espanto, que ela pudesse gerar mais espanto).»

⁴⁴⁵ Na esteira de Novalis, afirma Tavares no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Unir sem cessar pressupõe unir coisas desunidas, desligadas, e quanto mais afastadas, quanto mais improvável a sua ligação, melhor.» (2013: 137)

⁴⁴⁶ Veja-se, por exemplo, a estrutura de *O Senhor Breton*, que, ao longo do volume, se entrevista a si próprio com um gravador, lançando várias perguntas que deixa sem resposta: «O Senhor Breton não respondeu. Estava ali para fazer perguntas, apenas.» (TAVARES, 2008: 21)

⁴⁴⁷ Também Pedro Meneses propôs, numa comunicação apresentada durante o Colóquio Internacional “Escrever e Pensar ou O Apelo Invenível da Arte – Centenário do Nascimento de Vergílio Ferreira”, semelhante aproximação entre os estilos reflexivo-filosóficos de Tavares e Vergílio Ferreira (cf. MENESES, 2017).

caso dos diários *Pensar* [1992] e *Escrever* [2001, póstumo]).⁴⁴⁸ Todavia, se no caso de *O Bairro* a escrita fragmentária parece estar relacionada com a ideia, já argumentada, de uma certa velocidade e abertura do pensamento, para Vergílio Ferreira a opção pelo fragmento parece alinhar-se, existencialmente, com uma consciência aguda da desordenação e da acidentalidade que caracterizam o nosso tempo pós-moderno.⁴⁴⁹ Não obstante, falamos, em ambos os casos, não apenas de uma propensão para a reflexão enquanto *tema*,⁴⁵⁰ como também de um gesto de problematização metaliterária ou auto-reflexiva que é assumido pelo texto, agora tomado como lugar de pensamento sobre a natureza de outros géneros literários (como quando em *Escrever* Ferreira reflecte acerca do romance, ou quando em *O Senhor Eliot* se reflecte acerca da poesia), ou ainda, auto-reflexivamente, sobre o seu próprio processo de escrita – o que comumente designaríamos por metaficção.⁴⁵¹ Tenho alguma dificuldade, porém, em utilizar o termo *metaficção* no referente a qualquer um dos casos uma vez que, em rigor, falamos de metaficção quando, «no decurso do relato, se reflecte acerca da produção e/ou condição ficcional dos elementos que integram a história» (REIS, 2018: 255), e, em contrapartida, o que encontramos em Tavares e Ferreira é um exercício auto-reflexivo aplicado à *globalidade* das suas obras, e não necessariamente àquela em particular onde esse exercício se desenvolve. Por outro lado, ao servir-me do termo *metaficção* tomaria como implícita a inscrição do texto no campo da ficção, entendida como «conjunto de

⁴⁴⁸ Vergílio Ferreira ocupa, na verdade, lugar de destaque no panteão de autores eleitos por Tavares. Veja-se, por exemplo, as páginas que dedica ao escritor português em *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013: 216-220).

⁴⁴⁹ Uma perspectiva que encontra amplo acolhimento teórico, como por exemplo no caso de Montandon: «Sans doute l'absence de théo-téléologie fait-il que, Dieu étant mort, il n'y a plus de vision globale, plus de vision totalisante et générale. Il ne reste plus qu'à effleurer, tâtonner, toucher de la pointe, en pointillé, dans une approche tactile qui identifie la pensée au toucher (Derrida et Jean-Luc Nancy ont débattu de la pensée comme toucher).» (in ROBALO E SIMÕES, 2007: 19)

⁴⁵⁰ Para *O Senhor Eliot*, «a realidade não bastava, faltava a outra metade: a reflexão.» (2010: 21)

⁴⁵¹ Linda Hutcheon propõe, de modo significativo, o adjectivo *narcisista* para descrever a metaficção em *Narcissistic Narrative: the metafictional paradox* (1980).

gêneros convencionais (romance, conto, romance gráfico, filme de ficção, série de ficção televisiva, etc.)» (id., *ibid.*: 156), onde, todavia, não me parece que possamos inserir, sem reservas, o texto tavariano. Daí que ao longo deste subcapítulo tenha vindo a recorrer aos termos *auto-reflexivo* e *metaliterário* por me parecerem, para além de abrangentes do de metaficção, menos problemáticos.

Tenho também optado pelo termo *texto* para me referir à produção literária de Tavares, especialmente no respeitante à série *O Bairro*, evitando de modo intencional qualquer classificação genológica. Não porque desconsiderando a operatividade de uma teoria dos géneros – até porque, como bem frisa Ralph Cohen (*in* BUESCU, DUARTE E GUSMÃO, 2001: 225-245), «os teóricos, os críticos, os autores e os leitores pós-modernos usam inevitavelmente a linguagem da teoria dos géneros, mesmo quando procuram negar a sua utilidade» (242) –, mas porque o próprio texto tavariano o faz:

Não existe a acção de tornar híbrido um texto. Um texto é naturalmente híbrido. A linguagem mistura espontaneamente. Ficção é ensaio, ensaio é ficção e o inverso e etc. (TAVARES, 2018: 43)

O texto tavariano segue de modo programático a tendência para o hibridismo genológico que se acentua no campo literário desde o Romantismo,⁴⁵² reivindicando expressamente a sua relação com diversas instâncias de reflexão teórica, cultural e de produção discursiva (como a epistemologia, a filosofia, a crítica, a política ou a motricidade, entre outras) que, nele invocadas, não apenas lhe conferem uma certa pluridiscursividade,⁴⁵³ como contribuem para posicioná-lo numa zona genologicamente

⁴⁵² Vejam-se, a este respeito, os subcapítulos “Modos do discurso e géneros literários” (239-265) e “Crise e relativismo dos géneros literários” (284-296) em REIS, 1999.

⁴⁵³ *Et pour cause*, é em termos análogos que Reis se refere à escrita literária de Almeida Garrett no subcapítulo “A dimensão estética da literatura” (*ibid.*: 103-111).

fronteira.⁴⁵⁴ De acordo com Derrida, cujo pensamento geral acerca da ausência de fronteiras rígidas aqui nos pode ser útil, essa seria justamente *a lei do género literário pós-moderno*: «um princípio de contaminação, uma lei da impureza, uma economia parasitária» (1980: 59, tradução minha). Existindo pela experiência dos seus limites (discursivos, epistemológicos e genológicos), o texto tavariano avança, sobretudo, na senda de um tipo de “patologia” muito particular:

Patologia

A literatura tem doenças como todos os organismos. Porém, na literatura-Bloom há uma inversão dos conceitos. Se, fora da literatura, saúde é a repetição de um estado normal associado a uma previsibilidade no comportamento do organismo, na literatura tal descrição corresponde ao estado patológico. Texto estável é texto doente.

Na literatura, a patologia é o tédio e a saúde é a alteração constante dos sintomas da frase. A frase 1 revela febre alta, a frase 2 rubor vermelho na face, a frase 3 perturbações profundas na pele, a frase 4 uma aparente doença grave, e assim por diante. Eis, pois, a saúde de um texto: sucessivas patologias que combatem entre si e se substituem continuamente. Só uma saúde instável é capaz de exigir a vigorosa caminhada do texto.

(TAVARES, 2018: 63)

A instabilidade e a imprevisibilidade, pois, como motores do texto e do pensamento, eis o que procura a literatura-Bloom.⁴⁵⁵ Sempre em movimento (pela velocidade do fragmento, pelo espanto da linguagem e, agora, também por entre géneros), o texto apela a uma *estranheza* que contraria a rotina (de novo Chklovski, já

⁴⁵⁴ Afirma Tavares numa entrevista de 2017 ao blogue “Somos Livros”, da Bertrand: «Os livros são quase todos de um mundo híbrido e não se colocam em géneros literários pré-definidos. Daí que tenha sentido necessidade de os colocar em mundos – investigações, canções, bairro, Enciclopédia. Gosto da ideia de os livros serem animais únicos, muitas vezes sem pertença a uma espécie. E fico contente que estes livros híbridos – por vezes com desenhos ou fotografias, por vezes entre ensaio, ficção e poesia – tenham encontrado belos leitores.» Cf. <https://bertrandpsomoslivros.blog/2017/04/06/goncalo-m-tavares/> (último acesso: 10/01/2019).

⁴⁵⁵ Vejam-se, por exemplo, as entradas “Geometria” («A morte da literatura começa no momento em que o leitor é capaz de prever comportamentos das frases seguintes»), “Síncopa” («Um texto literário previsível não é um texto literário. É um guia turístico.») e “Solidificar” («Método inimigo da literatura-Bloom. Solidificar é imobilizar. / Pelo contrário: derreter e evaporar. / Tornar toda a matéria do texto inagarrável.»), em *Breves Notas sobre Literatura-Bloom* (2018: 40, 70, 73).

referido a propósito da *Enciclopédia cruziana*) e a uma certa *violência* do discurso e da linguagem,⁴⁵⁶ como forma de provocação ao leitor:

Canina

Há frases caninas. Preparadas para obedecer ao dono, ao leitor.

Estar disponível para o leitor: frase canina.

Substituir frases caninas por frases-lobo ou frases-tigre. O leitor que experimente pôr lá a cabeça. (...)

(id., 2018: 21)

Uma frase que (...) instale a confiança absoluta no leitor e nem sequer o amedronte um pouco, é frase segura, sim, mas também ligeiramente aborrecida.

(id., 2008: 38)

Equilíbrio

Equilibrados deverão estar as balanças e os negócios. A literatura não é um negócio entre o escritor e o leitor. É uma ameaça, uma devastação, um roubo, uma acção desequilibrada que exige a existência de um futuro que recomponha as coisas e os nomes.

(id., 2018: 34)

Sempre em busca da frase que «não reconhecemos nem explicamos de imediato»,⁴⁵⁷ nem por isso o texto se torna tão intrincado que dele não se consiga sair. Pelo contrário, e porque reconhecendo que «o pensamento não suport[a] o absolutamente estranho, o absolutamente Outro» e que «a imaginação ainda assenta na já clássica fórmula: o *familiarmente estranho*» (id., 2013: 503),⁴⁵⁸ o que o texto tavariano persegue é na verdade uma *ruptura* capaz de re-abrir problemas e de questionar a estabilidade de alguns pré-conceitos:

⁴⁵⁶ “Linguagem Violenta: a Única” é, aliás, o título de um dos poemas que integram *Investigações*. Novalis (2002).

⁴⁵⁷ «**Estrangeiro** / Uma frase estrangeira não é uma frase noutra língua que não a nossa. É, sim, uma frase que não conhecemos de imediato; que não reconhecemos nem explicamos de imediato. Na literatura-Bloom todas as frases devem ser estrangeiras.» (id., 2018: 35)

⁴⁵⁸ Tavares refere-se neste trecho ao *Tratado Lógico-Filosófico* (1921) de Wittgenstein, que cita amiúde. Na mesma linha de raciocínio, refere também Adorno: «Adorno defende o máximo de distância entre o que se faz/escreve/diz e o já conhecido, mas a necessidade de um pensamento que comunique pressupõe que a distância entre o que se diz e o já conhecido não possa ser de tal forma grande que as duas margens se percam de vista, pois tal significaria a estranheza completa e a impossibilidade de diálogo.» (id., 2015: 43) E refere-se ainda, embora não o mencionando, a Freud, que cunha a expressão no seu ensaio *Das Unheimliche* (1919).

Direito, esquerdo e algumas definições

- ... mas voltemos às questões importantes.
 - O importante... quer uma definição? Aquilo a que eu dou atenção, eis o importante. Quer outra definição?
 - Sim, Excelência.
 - A definição de definição. Definição significa de-finir. Finir, acabar. Dar uma definição é dizer a última palavra sobre o assunto.
 - É, pois, terminar com a conversa.
 - Exacto. Conversa finita com a definição.
 - Quem define diz ao outro: nada mais tens a dizer sobre este assunto, pois acabei de dizer a última e definitiva palavra sobre a questão.
 - (...)
 - Seria interessante pensar em definições que iniciam a conversa.
 - Uma definição inicial, inaugural. Uma de-iniciação.
 - Ou uma pré-finição. Uma não-finição. E assim sucessivamente.
 - Bem... como estava a dizer: gosto de um pé que não se preocupa apenas em avançar. Gosto de um pé que descobre o caminho... que cada vez que toca o chão abre uma nova hipótese. Um pé que afasta a floresta para os lados e que faz uma estrada à medida que avança, uma estrada humana.
- (id., 2015: 60-61)

Crendo, com Arendt (citada pelo autor), que «uma única verdade absoluta (...), se pudesse existir, representaria a morte de todas as discussões» (id., 2013: 67), o que Tavares explora a cada frase é justamente «uma oportunidade para iniciar o mundo» (id., 2018: 37):

O que importa são os efeitos dessa história no mundo que aí vem, não a proximidade aos factos do mundo que já foi e não existe.

(id., 2013: 375)

Energia

Não são as letras – a energia de um texto é invisível e é o mais importante. A energia de um texto poderá ser quantificada pelas consequências que provoca nos leitores. Quantos versos são originados por um verso? Quantos filmes, quantos quadros, quantas frases, quantas acções?

A energia de um texto é o futuro desse texto. O que acontecerá no mundo por causa da sua existência.

(id., 2018: 33)

Agarrando uma dessas oportunidades, Tavares avança para a criação de um mundo novo, utópico, a que resolveu chamar *O Bairro* e que em seguida observaremos.

3.2. | COMUNIDADE E UTOPIA

– Em que país está a pensar?
– Ah, meu caro, meu caro. Não falemos em nomes, não falemos em nomes!
(TAVARES, 2015: 84)

Happy is the country that has no geography.
(Saki, *The Unbearable Bassington*)

L'univers n'existe que sur le papier.
(Paul Valéry, *Monsieur Teste*)

Numa das várias definições que apresenta para o conceito de *espaço*,⁴⁵⁹ Reis, no seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, recorre a algumas ideias de Teresa Bridgeman, citando-a:⁴⁶⁰

“Tempo e espaço são (...) mais do que um pano de fundo da narrativa; são parte da sua composição, afectando o nosso entendimento básico do texto narrativo e os protocolos de diferentes géneros narrativos. Ambos influenciam profundamente o modo como construímos imagens mentais daquilo que lemos.” (...) Mais: “embora os mundos da narrativa pós-moderna possam tornar-se muito imprecisos quanto às suas fronteiras e, no geral, perder a lógica do tempo ou do espaço (mas raramente a dos dois ao mesmo tempo), insisto nisto: como leitores continuamos, mesmo assim, a exigir livros espaciotemporais, para podermos sustentar as nossas interpretações.” (...) (2018: 112)

Se é certo que conseguimos, em volumes como *O Senhor Kraus* (2005: 97) ou *O Senhor Calvino* (2005^a: 34), identificar com alguma segurança os marcos temporais que enquadram as histórias narradas nos vários volumes d'*O Bairro*,⁴⁶¹ estabelecendo-as

⁴⁵⁹ As definições propostas por Carlos Reis, no âmbito da narrativa, abarcam, para além da noção de espaço físico, igualmente as de espaço social, espaço cultural e espaço psicológico, de que contudo aqui não nos ocuparemos.

⁴⁶⁰ Teresa Bridgeman (2007). Time and space. David Herman (org.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 52-65.

⁴⁶¹ Percebemos, em títulos como *O Torcicológologista, Excelência* (2015), a importância acrescida que, não raras vezes na obra tavariana, é atribuída ao *tempo* em detrimento do *espaço*: « – Mais assustador que não reconhecermos a paisagem à volta é, portanto, não reconhecermos os minutos e as horas que estão em

assim no século XXI, o mesmo não poderá ser dito relativamente a uma percepção do espaço diegético onde essas histórias terão lugar.

O título da série, assim como a ilustração que acompanha todos os seus volumes (cf. abertura do subcapítulo anterior), permitem, com efeito, que desde logo esboçemos uma moldura de enquadramento da acção, como que antecipando a captação do espaço físico onde a mesma se desenrolará. A própria escolha do título parece, aliás, sublinhar a relevância que na estrutura compositiva dos textos será assumida pelo elemento espacial. No entanto, se tentarmos responder a questões como “Como se chama este bairro?” e “Onde fica?”, não seremos na verdade capazes de fazê-lo sem deixar margem para dúvida. Nesse sentido, apenas nos é dada conhecer, em *O Senhor Calvino*, a existência de uma «Rua Le Grand» (2005^a: 58), o que nem por isso nos permite associar este espaço narrativo ao espaço real da França, uma vez que nem só no seu território as ruas receberão nomes franceses.⁴⁶² Se, como afirma Bridgeman, continuamos como leitores a desejar (embora não dependendo absolutamente de) o reconhecimento de coordenadas temporais e espaciais, empíricas *ou* fictícias, para sustentar as nossas “interpretações”, como fazer sentido de um texto que no-las não fornece (no respeitante ao espaço, que é afinal aquilo de que neste subcapítulo nos ocuparemos) sem sentir que nos escapa uma chave hermenêutica fundamental? Na verdade, será esta uma dificuldade transversalmente associável à leitura de grande parte dos textos tavarianos,

redor... a paisagem temporal, digamos... / – Não sei em que século estou!, eis uma exclamação trágica.» (33-34) Intuímo-lo, igualmente, desde logo observando a formulação de títulos como *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai* (2014, destaque meu).

⁴⁶² Não pretendo, naturalmente, com isto sugerir que devamos ser capazes de fazer corresponder o espaço narrativo a um determinado espaço real de modo a conseguir “interpretá-lo”, nem neste caso nem em nenhum outro. Até porque, em última instância, nenhum espaço narrativo poderá reproduzir efectivamente qualquer espaço real (veja-se, de acordo com essa perspectiva, o conceito de “ponto zero da orientação” proposto em INGARDEN, 1973 [1926]). A simples menção a um espaço narrativo fictício seria pois, nesse sentido, já suficiente.

relativamente aos quais poderemos somente intuir geografias com base em indícios,⁴⁶³ se tivermos em conta o que sucede em séries como *O Reino* (2003-2007)⁴⁶⁴ ou em títulos como *Matteo Perdeu o Emprego* (2010^b),⁴⁶⁵ entre outros – onde, não obstante, se abrem problemas distintos daqueles que me proponho desenvolver neste subcapítulo, razão pela qual opto, por agora, apenas por fazer-lhes referência.⁴⁶⁶

⁴⁶³ Lemos em *O Senhor Kraus*: «(...) – Não era mau que o Chefe estudasse o mapa do país... / - Quero lá saber de geografia! – respondeu daquela vez o Chefe, incomodado. – Preciso é de preparar os discursos. *O fundamental é saber falar sobre os montes, quem quer saber onde estão os montes?*» (2005: 49, destaque meu)

⁴⁶⁴ Numa entrevista já referida, de 2008, ao blogue “Orgia Literária”, esclarece Tavares: «**Este Reino a que a tetralogia reporta, pelos nomes das personagens, tende a situar-se na Europa Central e de Leste. Por outro lado, a temática em si é universal. Podemos situar a acção em qualquer parte do mundo. Há intenção de a situar em algum local?** Não, não há. Por isso mesmo é que nunca há referência a um espaço concreto. Os nomes das personagens surgiram naturalmente. Quando comecei a escrever o primeiro, *Um homem: Klaus Klump*, naturalmente, ao começar a escrever com aquele ambiente, apareceram aqueles nomes. Portanto, os nomes das personagens são coisas muito pouco explicáveis. A certa altura, quase que tinham de ser aqueles nomes e não outros, embora por vezes eu hesite em dar um nome ou outro a uma personagem. Mas realmente como disseste, não quero situar em lado nenhum. Infelizmente, aquele ambiente dos dois primeiros romances de guerra e perversidade, é um ambiente que pode ser colocado em vários pontos do mundo. Já houve pessoas que me disseram que podiam situar isto na Europa Central, outros na Europa de Leste, outros na Jugoslávia, outros na América do Sul, outros em África. Portanto, bastava mudar os nomes e podia ser África. Ou seja, infelizmente, há coisas que se estão a repetir numa série de espaços e em tempos diferentes, o que é um bocado assustador.» Cf. <https://orgialiteraria.wordpress.com/2008/01/30/podia-ser-perigoso-estar-constantemente-fechado-num-quarto-entrevista-a-goncalo-m-tavares/> (último acesso: 12/01/2019). Não obstante, parece consensual uma leitura da tetralogia que a relacione com a Segunda Guerra Mundial e, em particular, com o contexto germânico. Cf. e.g. SANTOS^a, 2016, OLIVEIRA, 2016 ou MENESES, 2012, entre outras.

⁴⁶⁵ Em *Matteo Perdeu o Emprego* encontramos, inclusive, uma “Tabela das Cidades” (cf. **Anexo IV**) que reproduz a disposição de uma tabela periódica, baralhando os seus elementos e portanto, neste caso, baralhando geografias: «Pensar ainda numa tabela periódica que, em vez de distribuir elementos microscópicos, distribui cidades. Muitas ordens possíveis para essa tabela de cidades – n.º de habitantes, dimensão em metros quadrados, riqueza, número de guerras que ocorreram no seu espaço, etc. Os critérios são infinitos e, por isso, instalar-se-ia uma discussão interminável. Colocamos na tabela as cidades por ordem alfabética e a confusão desaparece – uma certa sensação de ordem instala-se.» (199) Trata-se, portanto, de uma ideia sobre o espaço do universo percebido enquanto *jogo*, que reencontramos em *O Torcicologologista, Excelência* (« – Eis, então, uma metodologia: baralhar mapas como se fossem cartas e entregá-los aos viajantes. / – Fazer um jogo.», 2015: 86) e também na *Enciclopédia cruziana* («o Universo é um jogo. (...) Numa mesa jogavam-se cidades inteiras, apostava-se Budapeste contra Lima, Sebastopol contra Acra. Um banqueiro libanês conquistou Jerusalém numa noite, enquanto fumava narguilé, tabaco com aroma de maçã. E Belgrado foi ganha por um industrial indonésio.», 2015^a: 42).

⁴⁶⁶ Regressaremos a estas obras e aos modos como elas se relacionam com uma leitura de *O Bairro* nos subcapítulos seguintes.

Voltemos ao Bairro. Talvez possamos (e devamos) deslocar a tónica da questão, substituindo termos: procurando, em vez de identificar o *espaço*, perceber o *lugar* a que este bairro corresponde. Recuperando uma das epígrafes apostas ao subcapítulo anterior, digo que «esta questão pode parecer um preciosismo de analista, mas não é» (TAVARES, 2010: 52). Com efeito, *espaço* e *lugar* não serão conceitos equivalentes, embora muitas vezes os termos sejam utilizados de modo intercambiável ou, até mesmo, invertido (como faz De Certeau, 1984 [1980]: 117-118) em relação àquilo que hoje é comumente aceite no seio do debate académico sobre a questão, debate esse iniciado ainda durante o século XIX⁴⁶⁷ (cf. e.g. AGNEW, 2011). Em rigor, o espaço tem vindo a ser entendido, em sentido geográfico,⁴⁶⁸ enquanto extensão tridimensional na qual objectos se inserem. Trata-se de uma área definível do ponto de vista métrico (latitude, longitude e altitude) e que pode, por isso, ser descrita e pensada em termos de distância, de tamanho ou de direcção. É pela capacidade de localização geográfica específica de uma área que somos capazes de determinar *onde* ela fica e de, a partir daí, lhe atribuir um *nome*. Ora, a impossibilidade de fazê-lo com o bairro taviariano tem levado a que, por vezes, o mesmo seja entendido e designado como um *não-lugar*,⁴⁶⁹ no sentido conceptual que lhe é conferido por Marc Augé (1992).⁴⁷⁰ Esta opção parece-me, todavia, duplamente desajustada, desde logo porque nela se misturam os conceitos de *espaço* e de *lugar* (a não identificação do primeiro levando a uma errada negação da

⁴⁶⁷ Refiro-me ao momento em que a Geografia passa a ser reconhecida enquanto disciplina e enquanto objecto de estudo académico aprofundado que se ocupa do estudo das questões de espaço e não ao início dos debates filosóficos sobre o espaço e a natureza, pois estes remontam aos Gregos. Vejam-se, e.g., *Timeu* (c. 360 a.C.) de Platão ou *Física* (s.d., IV a.C.) de Aristóteles.

⁴⁶⁸ Como é sabido, o conceito de *espaço* é estudado em várias outras áreas, como a Filosofia (metafísica), a Física (relatividade), a Astronomia (cosmologia) ou ainda no âmbito das Ciências Sociais (Estudos Urbanos ou pós-colonialismo, entre outros). Todavia, atenho-me por enquanto a uma abordagem do conceito por via da Geografia.

⁴⁶⁹ Cf. e.g. CARDOSO, 2013 ou o artigo publicado por Luciana Araújo no jornal *Folha de S. Paulo*, em 2005 (<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1604200513.htm>, último acesso: 12/01/2019).

⁴⁷⁰ Ou até mesmo como uma heterotopia foucaultiana, como em CUSTÓDIO, 2017.

existência do segundo) e, acima de tudo, porque se trata de um uso impreciso do conceito proposto pelo antropólogo francês: o não-lugar de Augé é a-identitário, a-histórico e a-relacional (AUGÉ, 1995 [1992]: 77-78), um local de passagem e transição com funções concretas (como uma estação de comboios ou um centro comercial). O não-lugar não equivale, portanto, a um espaço não-identificado, mas a um tipo de local particular que, não sendo apenas espaço, não chega também a ser lugar. Dito de outra forma: o não-lugar não corresponde, pois, a nenhum-lugar.

De que falamos, então, quando falamos de *lugar*? Em que é que *lugar* difere de *espaço* e porque é que me parece mais ajustado pensar *O Bairro* enquanto lugar? Em 1945, Maurice Merleau-Ponty discutia no seu *Phénoménologie de la perception* (281-344) as diferenças entre “*espace géométrique*” e “*espace anthropologique*”, lançando as bases para aquilo que viria desde então a ser comumente entendido como espaço e lugar, respectivamente. O espaço viria, pois, a ser entendido do ponto de vista dimensional, ao passo que o lugar deveria ser entendido fenomenologicamente. O espaço poderia tornar-se um lugar quando habitado e quando nele se desenvolvessem relações e interações, práticas culturais, valores e memórias conducentes à formação de estruturas sociais. Quando, para além de *percebido* (não só visto), o espaço passasse a ser *vivido*, tornar-se-ia, portanto, um lugar.⁴⁷¹ É também disto que fala De Certeau, no seu já referido *L'invention du quotidien* (1980), quando, ainda que invertendo as noções de espaço e de lugar que aqui argumento (atribui ao espaço as características que aqui associo ao lugar e vice-versa), defende que a cidade é o resultado das práticas dos seus habitantes: é pela forma como estes utilizam o espaço do quotidiano (um certo tipo de

⁴⁷¹ «In the simplest sense place refers to either a location somewhere or to the occupation of that location. The first sense is of having an address and the second is about living at that address. Sometimes this distinction is pushed further to separate the physical place from the phenomenal space in which the place is located. Thus place becomes a particular or lived space. Location then refers to the fact that places must be located somewhere. Place is specific and location (or space) is general.» (AGNEW, 2011: 318)

performance, que passa por gestos e por diálogos que se inscrevem numa rede de sinais sociais) que ele é transformado em “lugar praticado”. Ora, atendendo aos modos como os habitantes d’*O Bairro* tavariano diariamente o percorrem e nele interagem, assim como às práticas culturais que desenvolvem e a certos valores que entre si partilham,⁴⁷² parece-me evidente não ser hermeneuticamente significativa a sua classificação enquanto não-lugar e, por conseguinte, tornar-se necessário reflectir sobre que tipo de *lugar*, justamente, será este aqui criado.

O Senhor Calvino (2005^a) será talvez um dos habitantes que melhor nos vai dando a conhecer algumas características deste bairro, o que aliás parece reflectir-se no subtítulo escolhido para o volume que lhe é dedicado – *e o Passeio*. «Aos sábados de manhã, o senhor Calvino percorria o bairro de uma ponta à outra, levando apenas na sua mão direita uma vara metálica» (27) que procurava equilibrar paralela ao solo, vagueando sem meta nem mapa: «Calvino sabia que se as pessoas fossem directamente, sem qualquer desvio, para o seu destino, nunca teriam oportunidade de ver e conhecer cantinhos que só os homens muito perdidos descobrem» (60).⁴⁷³ Percebemos, graças a estas suas incursões ziguezagueantes, que o bairro não será pequeno, já que uma parte dos seus percursos é feita «nos transportes públicos, em horas de grande concentração de pessoas» (14). Ficamos também a conhecer o «museu da cidade», que o senhor Calvino visita frequentemente e onde se expõem trabalhos de vários «artistas de séculos passados» (61), desde logo sublinhando a existência deste bairro enquanto *lugar de*

⁴⁷² A discutir adiante, em **II.3.3. Ética e cosmopolitismo**.

⁴⁷³ Certamente não por acaso, vários capítulos do romance *Le Città Invisibili* (*As Cidades Invisíveis*, 1972), de Italo Calvino, são, justamente, intitulados “as cidades ocultas”. Sobre a ideia de errância, encontramos ainda o poema seguinte, em *I* (TAVARES, 2004^d: 161): «Por que optei por escrever? Não sei. Ou talvez saiba: / Entre a possibilidade de acertar muito, existente / Na matemática, e a possibilidade de errar muito, / Que existe na escrita (errar de *errância*, de caminhar / Mais ou menos sem meta) optei instintivamente / Pela segunda. Escrevo porque perdi o mapa.»

*memória*⁴⁷⁴ (o que significa que no espaço se cristaliza, afinal, o tempo). Passeando sempre sozinho e absorto nas suas “missões” (ora transporta varas, ora balões, ora colheres ou até mesmo cães), o senhor Calvino não prescinde, todavia, de um «alto e convincente Bom dia! distribuído a cada uma das pessoas com quem se cruz[a] no bairro» (13), assim contribuindo para a sua afirmação enquanto lugar de diálogo e interação, onde a aparente ausência de uma determinação hierárquica prevê que todas as relações de poder sejam horizontais.

Assim o senhor Calvino e também *O Senhor Valéry* (2002), que «desde que nascera que vivia por ali, mas só conhecia 5 ruas» (77)⁴⁷⁵ pelas quais «andava sempre a pé [,] muito rápido, com passinhos pequeninos» (37) e onde todos o conheciam,⁴⁷⁶ o que se torna evidente nas preocupações obsessivas que demonstra relativamente à opinião que os outros moradores possam ter a seu respeito. Preocupações essas que o levam, não raro, a tomar decisões inusitadas (cf. e.g. “O chapéu”, 13-14 ou “O truque”, 55-56) e que contribuem para que o vejamos como um dos habitantes mais extravagantes deste bairro. É com ele que descobrimos a existência de um tribunal (51), que confirmamos a larga extensão territorial do bairro e que percebemos o seu carácter sobretudo urbano⁴⁷⁷

⁴⁷⁴ A desenvolver em **II.3.4. Biblioteca e tradição**.

⁴⁷⁵ Lemos em *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013): «**cidade, movimento e imobilidade** / Debord citava o estudo de um sociólogo que mostrava “a estreiteza da Paris real em que vive cada cidadão”. Esse estudo analisava “todos os movimentos efectuados por uma estudante no decurso de um ano”, mostrando que “os percursos desenham, sem grandes desvios, um triângulo de reduzidas dimensões, cujos vértices são a Faculdade de Ciências Políticas, a casa da rapariga e a do seu professor de piano”. / O que nos pode interessar aqui é a possibilidade de reduzir uma existência humana aos movimentos do corpo, mais propriamente às suas deslocações no espaço. Pelo percurso, pelos caminhos, temos a revelação da existência: como se a direcção dos passos revelasse uma *musculatura existencial*, uma musculatura associada a hábitos, uma *musculatura de hábitos*.» (122)

⁴⁷⁶ Tal como *O Senhor Breton*: «O senhor Breton conhecia praticamente todos os seus vizinhos. Sabia pormenores, coisas íntimas até.» (2008: 41)

⁴⁷⁷ Evidente, também, na presença regular de *graffiti*, normalmente atribuídos ao senhor Borges (cf. 2008: 32 ou 2010: 5), um “senhor” que, apesar de mencionado com regularidade, não chegou a receber volume próprio. Valerá a pena sublinhar que, por definição, um bairro não tem necessariamente de ser urbano, podendo igualmente ser suburbano ou até mesmo rural.

(«um dia o senhor Valéry precisou de se deslocar a um ponto afastado da cidade. / A pé demoraria dez horas. De comboio apenas vinte minutos.», 37), e que podemos ainda percepcioná-lo enquanto espaço de trocas e comércio, já que é sua profissão vender e comprar coisas (41). Ainda assim, serão possivelmente os senhores Brecht e Eliot os principais responsáveis pelos *encontros* que se dão neste bairro, como o seguinte excerto, retirado de *O Senhor Swedenborg* (2009: 9), deixa transparecer:

O senhor Swedenborg acabara de sair da sala onde o senhor Brecht costumava contar as 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.

Cruzou-se nessa altura com o senhor Calvino que levava uma barra de ferro paralela ao solo. O esforço que o senhor Calvino fazia para que a barra se mantivesse paralela ao solo era evidente, mas a elegância no modo de andar, nos gestos e na fala nunca era abandonada.

O senhor Calvino cumprimentou o senhor Swedenborg, mas este ia a pensar noutra coisa.

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 fugida, o senhor Warhol. E poucos mais.

Neste excerto ficam claros, não só uma ideia de comunicabilidade entre os vários volumes da série (reiterando a já mencionada pertinência de uma leitura macrotextual), como também o facto de que, se as histórias do senhor Brecht são as que agregam maior número de habitantes, as conferências do senhor Eliot, embora atraindo menos membros do público, serão contudo as que reúnem maior número de “senhores” tavianos.⁴⁷⁸

Cf. e.g. <https://www.encyclopedia.com/medicine/divisions-diagnostics-and-procedures/medicine/neighborhoods#D> (último acesso: 14/01/2019).

⁴⁷⁸ Quer tenham recebido volume homónimo ou não. Há vários “senhores” (e uma “senhora”, a única no bairro a par da coreógrafa alemã Pina Bausch) nomeados cujos volumes não chegaram a surgir, como por exemplo Bettini, Manganeli, Duchamp, Warhol, Balzac, Woolf, Chesterton ou Corbusier.

Ambos, pois, vão de certa forma dando corpo à figura do *contador de histórias* de que fala Walter Benjamin,⁴⁷⁹ e, desta forma, instituindo-se diferentemente (um de modo mais geral, o outro mais específico) como os principais responsáveis pela criação e manutenção de um certo *sentido de comunidade*,⁴⁸⁰ que decorre, não apenas de uma efectiva proximidade e partilha territoriais, mas também de uma dimensão relacional que nesse território partilhado se instala e desenvolve. Não estaremos, portanto, simplesmente face a uma *comunidade de circunstância*, mas de facto perante um lugar onde existe uma certa coesão social e uma percepção colectiva de valores e de interesses que, não sendo sempre ou exactamente coincidentes, se interrelacionam e respeitam mutuamente. Existe pois uma percepção de afinidades e um desejo de *pertença* a uma certa unidade ou estrutura social, que se evidenciam pela manutenção de actividades comunitárias e de práticas de interacção regulares. Mais: segundo Tavares (e também de acordo com o que consta das badanas das novas edições da série publicadas pela Relógio D'Água),⁴⁸¹ entre todos os membros deste bairro existirá, na verdade, não apenas uma certa familiaridade⁴⁸² como também algum sentido de missão comum: o de *resistência à invasão da barbárie*.⁴⁸³

Esta ideia de *resistência* pressupõe uma dimensão de acção colectiva, que só é possível (ou pelo menos provável) se decorrendo de um sentido de comunidade como aquele que acabo de referir. Desse sentido de comunidade, por sua vez, resultam, por

⁴⁷⁹ No seu ensaio “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov” (1936). Voltarei a esta questão, a respeito de *O Senhor Brecht*, em **II.3.3. Ética e cosmopolitismo**.

⁴⁸⁰ Um conceito estudado, entre outras, nas áreas da psicologia comunitária e da sociologia urbana. Cf. e.g. <https://www.encyclopedia.com/philosophy-and-religion/bible/bible-general/community> (último acesso: 14/02/2019).

⁴⁸¹ “Como a aldeia de Astérix, o bairro é um espaço de resistência – um lugar de criatividade e de imaginação.”, lê-se numa das badanas da nova edição (2018) de *O Senhor Brecht e o Sucesso*.

⁴⁸² Recordo a nota 424, em **II.3.1. Velocidade e técnica**, onde Tavares se refere aos volumes d’*O Bairro* como “livros brancos”, criadores de «um mundo onde nos sentimos protegidos».

⁴⁸³ Cf. a entrevista concedida pelo autor à revista *BOMB*, já mencionada nesta tese: «I may view The Neighborhood as (...) a neighborhood of writers and artists who try to oppose barbarity and stupidity.» (<https://bombmagazine.org/articles/gon%C3%A7alo-m-tavares/>; último acesso: 12/12/2018)

um lado, um sentimento de segurança e bem-estar, e, por outro, uma percepção de que as crenças, as normas e os valores partilhados pelo colectivo serão, de algum modo, melhores do que aqueles que predominam no seu exterior, razão pela qual há que protegê-los de uma *invasão* que, porque vinda de fora, será sempre de alguma forma *bárbara* (se recordarmos o modo como os Gregos se referiam aos estrangeiros, àqueles que não falavam o seu idioma, como bárbaros), quando não percebida como incivilizada ou até mesmo destruidora.⁴⁸⁴ Está em causa, portanto, a preservação da *ética* de um lugar tido e construído como uma alternativa àquilo que existe fora dele, um outro *mundo possível*⁴⁸⁵ ou, como proporei, na verdade uma *utopia* – por contraditória que possa parecer esta escolha na sequência da menção a um “mundo possível”, considerando que muitas vezes a utopia é pensada, justamente, como um “mundo impossível” que, contudo, veremos não o ser.

Referi-me anteriormente ao conceito e à ideia de um *não-lugar*, e é precisamente desse modo (ainda que com implicações distintas daquelas que lhe são atribuídas por Augé) que muitas vezes é entendida uma utopia, porque resultando, etimologicamente, da junção dos termos gregos *ou* (que significa *não*) e *topos* (lugar), a que se pospôs o sufixo *ia*, utilizado na formação de topónimos como Austrália, Itália, Albânia, Colômbia e tantos outros. Ora, entender a utopia simplesmente como um não-lugar, impossível e inexistente, significa ignorar (ou desconsiderar) à partida duas coisas: primeiramente, a contradição lógica que desde logo subjaz ao processo de formação da

⁴⁸⁴ Para uma descrição evolutiva do conceito de *bárbaro*, onde são igualmente contempladas leituras positivas do termo (por vezes até mesmo idílicas, como no caso de Rousseau), que, não obstante, aqui me parecem desadequadas já que se aponta a necessidade de uma *resistência*, cf. WINKLER *et al*, 2018.

⁴⁸⁵ Num subcapítulo intitulado “Níveis e categorias da narrativa”, Carlos Reis define o conceito de *mundo possível* nos termos seguintes: «Provindo do domínio da semântica formal, a noção de mundo possível refere-se, no âmbito da teoria da narrativa, ao mundo narrativo construído pelo texto, universo de referência em que se encontram não só as personagens, os seus atributos e esferas de acção, mas também os chamados **mundos epistémicos** (ideologias, atitudes ético-morais, opções axiológicas, etc.)» (1999: 372)

palavra, que acumula um prefixo de negação e um sufixo que designa uma localização concreta, simultaneamente recusando e afirmando a sua existência e que, já por isso, merece reflexão; em segundo lugar, a ambiguidade semântica de que a “utopia” se reveste no momento da sua criação e que até hoje perdura.

Se não, vejamos: trata-se de um neologismo criado por Thomas More em 1516 para dar nome à ilha que descreve na sua obra homónima, *Utopia*. A Utopia corresponderia a um lugar remoto e até então desconhecido, onde vigoraria uma sociedade regida por princípios ideais de convivência humana e apresentada como alternativa relativamente àquela que então predominava na Europa. More inventa o termo inspirando-se nas cartas de navegadores e exploradores da época (como Vespucci, Colombo ou os navegadores portugueses cuja presença se reflecte no protagonista, Rafael Hitlodeu) que, descobrindo mundos, descobriam o Outro. É justamente esta consciência crescente da alteridade que impulsiona a imaginação de novos lugares e de novas formas de organização social, e assim também a criação de novas formas de nomeá-los. Ora, se para o título da sua obra e para o nome que atribui a esta ilha remota More escolhe o termo utopia, a verdade é que, num breve poema apenso preliminarmente aos dois Livros de *Utopia* e atribuído a Anemólio, More substitui o prefixo *u* por *eu*, assim gerando duas unidades de sentido distintas, embora sobreponíveis:

A Six-line Stanza on the Island of Utopia by Anemolius,
Poet Laureate and Nephew to Hythloday by his Sister

Remote, in distant times I was ‘No-place’,
But now I claim to rival Plato’s state,
Perhaps outshine it: he portrayed with words
What I uniquely demonstrate with men,
Resources, and the very best of laws.
So ‘Happy-place’ I rightly should be called.⁴⁸⁶

⁴⁸⁶ In MORE, 2012 [1516]: 9.

Vtopia priscis dicta ob infrequentiam,
Nunc ciuitatis aemula Platonicae,
Fortasse uictrix, (nam quod ilia literis
Deliniauit, hoc ego una praestiti,
Viris et opibus, optimisque legibus)
Eutopia merito sum uocanda nomine.⁴⁸⁷
(destaques meus)

Nesta sextilha, More torna evidente a filiação doutrinária e a ressonância intertextual da sua obra relativamente à *República* de Platão, que inclusive julga conseguir ultrapassar porque materializando aquilo que nela apenas se ensaiava. Ao mesmo tempo, concebe um segundo neologismo, derivado do primeiro, dando assim origem à tensão semântica que daí em diante marcará o conceito de utopia, um lugar portanto simultaneamente inexistente (utopia) e feliz (eutopia). Esta dualidade significativa, consubstanciada no próprio texto, tal como a contradição lógico-formal que assiste à formação do termo escolhido para dar título ao texto, sugere que More nunca terá verdadeiramente desejado que a sua utopia fosse vista como simples fantasia,⁴⁸⁸ mas antes como *possibilidade*. Possibilidade imaginária e também retórica, pois é essencialmente como *lugar literário* que a utopia se estabelece,⁴⁸⁹ com motivos e

⁴⁸⁷ Cf. edição bilingue de 1895 disponibilizada em linha pela Universidade de Toronto: <https://archive.org/details/utopiainlatinand00moreuoft/page/n4> (último acesso: 07/01/2019).

⁴⁸⁸ Uma convicção, aliás, que Fátima Vieira esclarece e corrobora no seu completíssimo artigo “The concept of utopia” (3-27): «It is interesting to note that before coining the word utopia, More used another one to name his imaginary island: Nusquama. Nusquam is the Latin word for ‘nowhere’, ‘in no place’, ‘on no occasion’, and so if More had published his book with that title, and if he had called his imagined island Nusquama, he would simply be denying the possibility of the existence of such a place. But More wanted to convey a new idea, a new feeling that would give voice to the new currents of thought that were then arising in Europe.» (2010: 4)

⁴⁸⁹ Resultando, inclusivamente, no advento de um género literário com uma estrutura específica (que incorpora uma viagem a um lugar desconhecido, seguida por uma visita guiada pelo mesmo dando conta das suas formas de organização, e normalmente concluída por uma viagem de regresso ao local de partida para que o viajante possa partilhar a sua descoberta de novos e melhores sistemas sociais), sobre cujas especificidades opto todavia por não me focar neste subcapítulo, por duas razões: porque esta materialização da utopia enquanto género literário autónomo (tão autónomo quanto um género textual possa sê-lo) é apenas uma das várias manifestações possíveis do pensamento utópico; e porque, justamente, não correspondendo a esse modelo narrativo, a série *O Bairro* não deixa contudo de expressar, a meu ver, um ponto de vista utópico, como espero ser capaz de argumentar.

qualidades próprios que são passíveis de reconhecer em textos como estes que constituem *O Bairro* tavariano, razão pela qual escolho pensá-lo enquanto lugar utópico.

Por um lado, e se voltarmos ao mapa do bairro com que abri este capítulo dedicado à análise da obra tavariana (*cf.* p. 193), percebemos, observando-o, que se trata de um lugar relativamente isolado, sem nada à sua volta (apenas a floresta onde vive *O Senhor Walser*, ainda mais isolado), no qual os habitantes só interagem entre si e de onde raramente saem, embora possam fazê-lo. Sabemos já também que é impossível determinar a sua localização geográfica e que, percebendo a sua circunscrição temporal ao século XXI, nada conhecemos, contudo, do seu passado. Em suma, verificamos que se trata de um lugar *apartado* de tudo o resto, *desconhecido*, aparentemente *a-histórico* (porque cristalizado no presente), socialmente *estruturado* (onde os vários habitantes desempenham diferentes funções, *vide* exemplos *supra*) e onde, para além de *felizes e protegidos* (como que vivendo num “mundo branco”, *vide* nota 24), os seus habitantes se sentem além disso responsáveis pela *preservação* de uma organização social em princípio julgada *superior*, já que digna dessa preservação (recordo a ideia de uma resistência à invasão da barbárie). Eis, pois, reunidas a maioria das características que enformam a constituição de um certo tipo de utopia entendida como *estática*, espécie de imagem invertida de uma sociedade empírica tomada como exemplo e da qual foram eliminados os problemas detectados, representando pois um *ideal* que, porque alcançado, se escusa a fazer planos para o futuro.

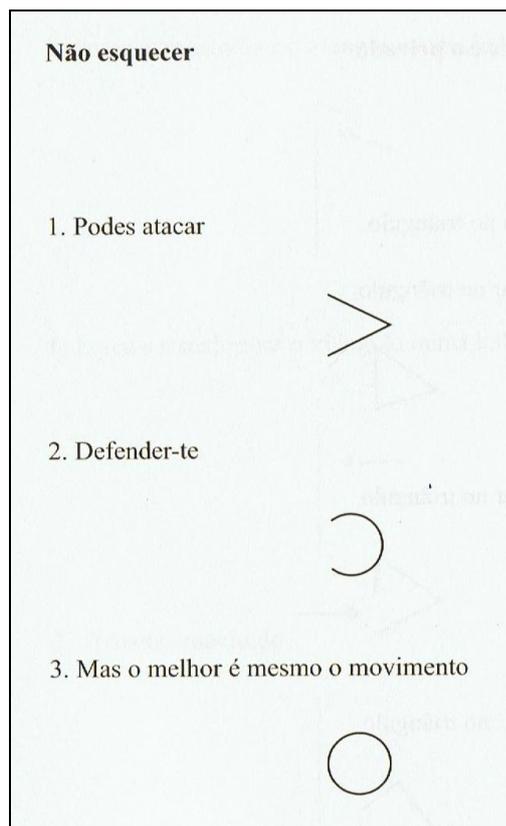
Por outro lado, e se é verdade que não dispomos de informações sobre o *passado* deste bairro nem de previsões quanto a um rumo a tomar para o seu *futuro*, atentando nas identidades tomadas e nas acções empreendidas pelos seus habitantes poderemos, na

verdade, encontrar marcas de uma determinada tradição,⁴⁹⁰ assim como pistas para o estabelecimento de uma sociedade por vir, que desafiam a estaticidade desta utopia. Desde logo, porque tomando emprestados os nomes de dez autores modernos historicamente atestados, os habitantes deste bairro mobilizam (e transformam) uma certa *tradição literária* – de uma forma que deve ser reconhecida e sobre o que reflectiremos em **II.3.4. Biblioteca e tradição** –, assim inviabilizando um entendimento a-histórico deste lugar. Ao mesmo tempo, percebemos que várias das ideias expressas e das histórias narradas por alguns destes Senhores derivam da memória de vivências que, sendo passadas, agora se criticam na *esperança* de que não venham a ser replicadas no futuro (como acontece, com particular ênfase, no caso de *O Senhor Brecht*, como veremos em **II.3.3 Ética e cosmopolitismo**). E não por acaso escolho este termo, já que é com base num *princípio de esperança* que a utopia é entendida por filósofos como Ernst Bloch (1885-1977):⁴⁹¹ justamente, será o reconhecimento de um presente ou de um passado, cujos desequilíbrios não se querem repetir, o motor para a imaginação de um futuro desejavelmente melhor, ou pelo menos alternativo. Trata-se então de uma percepção do mundo como sistema aberto, onde nada é estático e onde tudo estará sempre em vias de refazer-se:⁴⁹²

⁴⁹⁰ Para além do museu da cidade, ao qual já nos referimos enquanto lugar de memória.

⁴⁹¹ Cf. *The Spirit of Utopia (Geist der Utopie*, 1918), mas sobretudo *The Principle of Hope (Das Prinzip Hoffnung*, 1959).

⁴⁹² Uma ideia já abordada de várias formas a propósito da *Enciclopédia* cruziana, nos vários subcapítulos dedicados à sua análise, e à qual regressaremos ainda, por outras vias, a respeito da série tavariana.



(TAVARES, 2009: 101)

Nesse sentido, e se regressarmos uma última vez ao mapa deste bairro, constataremos ainda que, se o facto de não existir nada à sua volta contribui, por um lado, para o seu isolamento, a verdade é que também por isso não existem verdadeiramente fronteiras que o impeçam de comunicar variadamente com o seu exterior. Lugar, pois, simultaneamente *circunscrito e aberto* à entrada e à saída de habitantes⁴⁹³ e, por isso, à circulação de novas ideias e valores capazes de, culturalmente, governar as práticas e reescrever as memórias desta sociedade, que assim ganha liberdade para continuamente se reconstruir. Trata-se pois de um lugar que, mesmo não traçando explicitamente planos para o futuro, se mostra receptivo a

⁴⁹³ Uma possibilidade, aliás, prevista pelo autor: «O aparecimento de cada um dos Senhores no bairro não tem um programa prévio. Embora imaginário, é um bairro, portanto há pessoas que se podem mudar subitamente para lá, e há outras que podem sair. E não há um Senhorio que ditatorialmente comande tudo isto.» Cf. <https://www.portaldaliteratura.com/entrevistas.php?id=8> (último acesso: 08/01/2019).

eventuais alterações por ele trazidas e por isso se torna dinâmico, histórico, fortemente relacional e assim promotor da ideia de que os seus habitantes terão nele um papel a cumprir.

Apresentando-se em simultâneo como *modelo* (estático) e *projecto* (em movimento), o bairro tavariano, não exibindo nem exactamente a rigidez das primeiras representações utópicas, nem propriamente a grandiosa projecção para o futuro característica das utopias concebidas a partir do século XVIII⁴⁹⁴ (a que chamaríamos *eucronias*),⁴⁹⁵ corresponderá portanto a um certo tipo de utopia mais prática ou pragmática, solução de compromisso entre os dois extremos. Por paradoxais que possam parecer as expressões *utopia prática* ou *utopia pragmática*,⁴⁹⁶ é utilizando-as que, hoje, vários críticos se referem às possibilidades contemporâneas do pensamento utópico⁴⁹⁷ que, não se tendo tornado inviável (embora muitos tenham anunciado a sua morte, particularmente após a Segunda Guerra Mundial), assume contudo novos contornos. Trata-se de uma concepção utópica a curto prazo que, em vez de projectar um programa revolucionário com grandes objectivos a atingir, propõe linhas orientadoras a seguir e sugere pequenas mudanças quotidianas a adoptar com vista a um continuado melhoramento social. Falamos, pois, de uma utopia como *processo* e não *meta* (pelo menos não especificada, mas que naturalmente corresponderá sempre ao desejo por um mundo melhor), que se faz a uma micro-escala e que se foca, porque

⁴⁹⁴ Para uma descrição evolutiva detalhada do conceito de utopia e suas representações literárias, desde o século XVI até aos dias de hoje (que inclui o Sebastianismo e o Messianismo como casos paradigmáticos de utopias em Portugal), cf. Francisco Bethencourt, “The Power of Utopia” (BETHENCOURT, 2015: 1-23). No particularmente respeitante ao caso português, Fernando Arenas aponta ainda, num capítulo intitulado “Worlds in Transition and Utopias of Otherness” (2003: 87-125), o 25 de Abril e a entrada para a União Europeia em 1986 como dois outros grandes modelos utópicos a nível nacional.

⁴⁹⁵ Volto a remeter para VIEIRA, 2010: 3-27 (em particular, 9-15).

⁴⁹⁶ Pelo contrário, outros autores, como Newton Bignotto, diriam por sua vez que «uma utopia no poder é [que é] uma contradição em termos» (1993: 72).

⁴⁹⁷ Cf. e.g. MARIEN, 2002 ou Robert Albritton, “A Practical Utopia for the Twenty-First Century” in VIEIRA E MARDER, 2012: 141-156.

dependendo o seu sucesso das interações entre os seus agentes, em questões de alteridade, de relacionamento ético com o outro e de co-pertença comunitária.⁴⁹⁸

Justamente por isso o seu enquadramento sob a forma de um *bairro* faz sentido.

Optar pela criação de um bairro, unidade mínima de urbanização cujo desaparecimento gradual se vem prenunciando porque considerado em descompasso com a velocidade da sociedade contemporânea,⁴⁹⁹ corresponde, assim, a um certo gesto de resistência e a uma vontade de garantir a sobrevivência de um lugar onde se estabelecem relações sociais específicas,⁵⁰⁰ definíveis sobretudo em termos de proximidade, de encontro e de vizinhança.⁵⁰¹ Num verbete do seu “Dicionário ilustrado”, coluna de opinião que Gonçalo M. Tavares assinou entre 2013 e 2015 no Magazine do *Jornal de Notícias*, diz-nos o autor, justamente, a propósito de um desses conceitos:

Vizinhança

A vizinhança pode ser definida e sintetizada desta forma. Dois homens falam entre si, de janela para janela.

É evidente, portanto, que a vizinhança é, em primeiro lugar, uma forma de dois corpos não estarem juntos. Isso mesmo: de não estarem juntos. Só há vizinhança com afastamento, e não o contrário, como se pensa.

⁴⁹⁸ Boaventura de Sousa Santos, alegando a exaustão do paradigma da modernidade e defendendo a pertinência de se continuar a imaginar utopias enquanto «new modes of human possibility and styles of will» (479), advoga justamente a necessidade de criação de *um novo senso comum* que passa pela valorização de um *princípio comunitário*, valorizador das ideias de solidariedade, participação, diálogo transcultural e emancipação social (SANTOS, 1995: 1-55). Por modernidade, entende o autor a emergência, desde o século XVII, de um paradigma sociocultural baseado no equilíbrio entre princípios de regulação social (o Estado, o mercado e a comunidade) e princípios de emancipação (a estética das artes, a instrumentalidade das ciências e a moral da ética e da lei). À sobreposição que, desde o século XIX, se verifica dos primeiros (regulação social) sobre os segundos (emancipação), atribui Boaventura de Sousa Santos a exaustão do paradigma.

⁴⁹⁹ Cf. e.g. BEZERRA, 2011.

⁵⁰⁰ Cf. e.g. GONÇALVES, 1988.

⁵⁰¹ Na semana seguinte à publicação do verbete “Vizinhança”, Gonçalo M. Tavares assina outro intitulado “Máquina de criar vizinhanças”. Assim poderia ser definido *O Bairro*, e de facto assim o faz Maria Elisa Rodrigues Moreira no seu artigo “*O Bairro* de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças”: cf. <https://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-maquina-de-fazer-vizinhos/> e <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/emtese/article/view/6495/7083> (último acesso: 12/02/2019).

Duas pessoas que vivem juntas não são vizinhas; duas pessoas que dormem na mesma cama não são vizinhas. (...)

A vizinhança é, por isso, definida (resumida) arquitectonicamente por duas janelas. Se dois corpos estão em duas janelas distintas então esses dois corpos são vizinhos um do outro. (...)⁵⁰²

Trata-se aqui de uma ideia de vizinhança entendida enquanto movimento concomitante de aproximação e distanciamento entre vozes que, dialogando, nem por isso se homogeneízam.⁵⁰³ De uma possibilidade de encontro que salvaguarda a diferença e o atrito, mesmo no contexto de um lugar utópico, como defendo que possa ser este, cuja disposição estrutural pressupõe a implantação e o acompanhamento de novos e *partilhados* valores.⁵⁰⁴ Reconhecendo que aproximar não equivale a uniformizar,⁵⁰⁵ importa ainda assim perceber o estabelecimento de uma relação dialógica entre estes vizinhos tavianos como fundação ontológica e fonte de esperança privilegiada no sentido da concretização deste bairro enquanto lugar utópico. Dependerá o seu devir colectivo de um sentido de responsabilidade ética para com o Outro, ou, para utilizar a expressão de Fernando Arenas, da afirmação deste lugar sobretudo enquanto *utopia da alteridade* (2003: 105).

⁵⁰² Cf. <https://www.noticiasmagazine.pt/2014/dicionario-ilustrado-vizinhanca/> (último acesso: 02/02/2019).

⁵⁰³ Um aspecto já frisado a propósito das várias formas de diálogo intercultural visíveis na *Enciclopédia cruziana*, e do qual não andaremos longe quando procurando definir uma ideia de literatura-mundo.

⁵⁰⁴ Num ensaio intitulado “Untimeliness, Recognition and Respect in the Work of Gonçalo Tavares.”, no qual a autora se debruça particularmente sobre o romance *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*, comenta Helena Carvalhão Buescu a respeito da heterogeneidade que, justamente, caracterizando os seus elementos constitutivos, caracteriza o próprio conceito de comunidade: «The divergences of all the characters, in relation to a putative character model or even to each other, in the universe of the novel, cannot be neutralized, and it is on them, furthermore, that the existence of something resembling a community depends. This description enables us to underline a decisive aspect: if all the characters are, effectively, different from each other, in reality it is these differences that constitute the specific link that gregariously makes them an example of community.» (2017: 36).

⁵⁰⁵ Todos os moradores deste bairro apresentam traços distintivos entre si e juntá-los no mesmo lugar não equivale, pois, a uma tentativa de indiferenciá-los, como aliás procurarei argumentar em **II.3.4. Biblioteca e tradição**.

Chegaremos ao final deste subcapítulo sem conseguir responder às perguntas iniciais “Como se chama este bairro?” e “Onde fica?”. Continuando sem conseguir nomear o *espaço*, talvez sejamos agora capazes, contudo, de melhor compreender o *lugar*.

Geografia

A localização geográfica é um erro literário. Cada personagem age ou fica quieta, e basta. Nomes de cidades, nomes de países, de bairros, de casas, de pessoas, todos os nomes localizados são desnecessários. O texto literário não está perdido, mas também não está localizado.

Onde se encontra esta frase? Em que sítio está esta frase?

Onde? não é uma pergunta para a literatura responder.

O que fazer enquanto estamos vivos? é uma pergunta para a literatura perguntar.

Personagens com países e acontecimentos geograficamente fixos são personagens e acontecimentos pesados.

O que é leve transporta-se connosco, o pesado abandona-se no local (ninguém o leva).

Ou uma acção sucede em múltiplas geografias, ou uma acção sucede num sítio que não tem nome de mapa: a literatura.

Onde aconteceu isso?

Isso aconteceu na literatura.

A única geografia da literatura é a frase.

(TAVARES, 2018: 39)

3.3. | ÉTICA E COSMOPOLITISMO

A literatura-Bloom não pode ser recriada porque não é um gênero, mas uma ética.
(TAVARES, 2018: 86)

Muito tem aprendido o homem,
Desde o romper do dia, desde que somos um diálogo
E sabemos uns dos outros
(Hölderlin *apud* GUSMÃO, 2010: 24)

Num dos subcapítulos dedicados à análise da *Enciclopédia cruziana*, intitulado **Personagens-autoras e problemas-mundo**, referi a possibilidade de existência de uma *entidade autoral macrotectual* que, no âmbito da produção literária de Afonso Cruz, se manifestaria com particular ênfase pela invocação de personagens que circulam e se referenciam de umas obras para as outras. No caso da obra tavariana, diria que, existindo, essa mesma entidade se tornará reconhecível, acima de tudo, pela reverberação de temas e de problemas que, de modo diverso mas insistente, marcam presença nos vários volumes que a compõem. Falo de um núcleo de questões que, permanecendo não-resolvidas, são tomadas como essenciais e, por isso, temática e reiteradamente exploradas:

Errar, ou seja, circular de modo hesitante, só é útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, *luta*.
(TAVARES, 2013: 28, destaque meu)

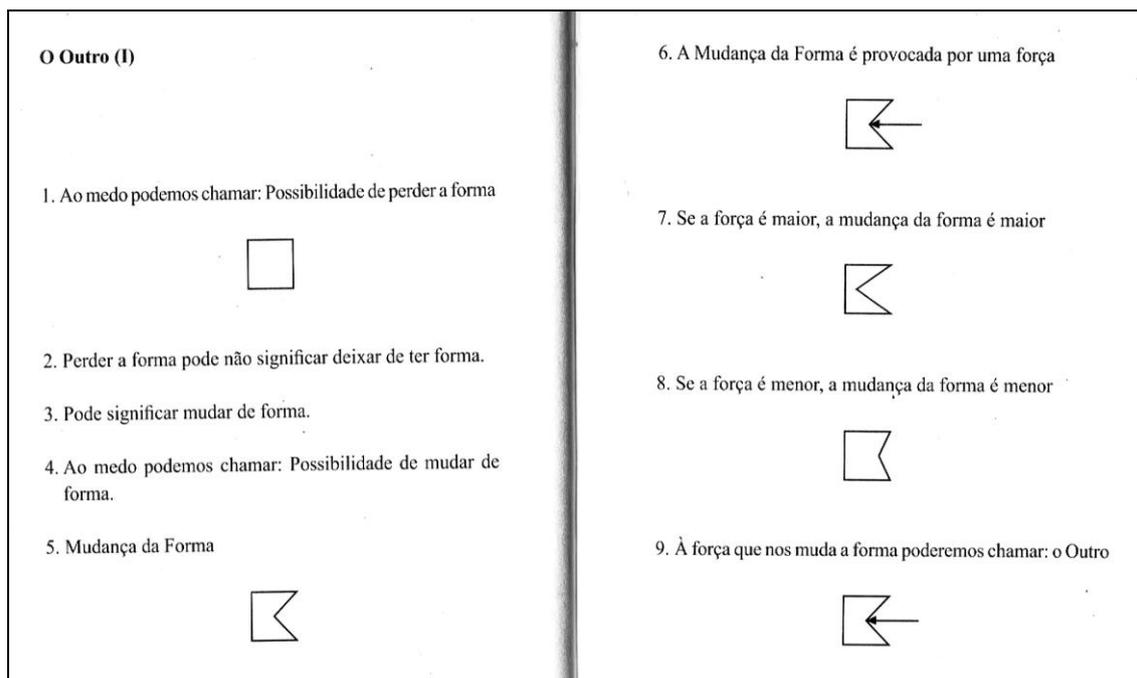
Destaco acima o termo *luta*, uma vez que vários tópicos que julgo centrais no conjunto da obra tavariana gravitam, como sugere o título deste subcapítulo e como procurarei argumentar, justamente em torno de questões de ética e de direitos humanos. Se, entre outras, em séries como *O Reino* estes eixos temáticos parecem manifestar-se

de forma mais evidente, a verdade é que também n’*O Bairro* podemos identificá-los, não exactamente reflectidos nas acções das personagens (na verdade, pouco *acontece* nesta série), mas antes no conjunto de *valores* que estas entre si partilham. É através dos seus diálogos e discursos que tomamos conhecimento destes valores e que rapidamente os percebemos ancorados, conforme sugerido no subcapítulo anterior, num certo sentido de *responsabilidade ética para com o Outro*.

N’*O Bairro*, esta questão começa por um reconhecimento da existência do Outro que ultrapassa o carácter óbvio da sua *percepção* e que admite, com efeito, o papel e a *força* exercidos por essa alteridade inclusive no processo de construção de uma identidade própria.⁵⁰⁶ Percebemo-lo, por exemplo, em certas teorias d’*O Senhor Valéry* («– Se me sorriem percebo que estou bonito, se desviam os olhos percebo que estou feio. / Teorizando dizia ainda: / – A minha beleza é actualizada a cada instante pela cara dos outros.», 2002: 49-50), em determinadas conclusões d’*O Senhor Eliot* («Depois de perceber que vem dos macacos, depois de perceber que o mundo onde vive não é o centro do universo, ao homem ainda faltava uma humilhação: chegar à conclusão de que aquilo que pensa não é produzido por ele mas sim por uma qualquer estrutura exterior. A terra não é o centro e nem os teus pensamentos são teus.», 2010: 45)⁵⁰⁷ ou através de algumas investigações geométricas d’*O Senhor Swedenborg* como aquela que se segue:

⁵⁰⁶ Uma perspectiva fenomenológica já discutida nesta tese, com Ortega y Gasset, a respeito da *Enciclopédia* cruziana no subcapítulo **II.2.3. Personagens-autoras e problemas-mundo**. Citando Ricoeur, afirma ainda, nesse sentido, João Barrento: «Ricoeur insiste na ideia (...) de que a alteridade não vem juntar-se de fora à ipseidade, ela “faz parte do teor de sentido e da constituição ontológica da ipseidade”, trabalha no interior da própria ipseidade, que assim se define como um “Soi-même *en tante que autre*”, o próprio no lugar do outro.» (2002: 108)

⁵⁰⁷ Lemos ainda em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Escreve, sob outro ponto de vista, o poeta Brodsky: “Somos aquilo para que olhamos.” E tal afirmação é a seguir justificada: “Porque o olho se identifica, não com o corpo a que pertence, mas com o objecto da sua atenção.” Como se o olho pertencesse mais ao mundo que ao organismo, pertencesse mais ao objecto observado do que ao sujeito que observa.» (2013: 366).



(2009: 36-37)

Percebendo a importância do Outro de um ponto de vista fenomenológico, o que se segue é a compreensão da necessidade de produzir normas de convívio e de conduta capazes de assegurar o bom funcionamento desta relação dialógica. Estas normas nunca chegam, contudo, a ser enunciadas por qualquer dos Senhores tavianos, ou sequer explicitadas por meio de qualquer outra estratégia narrativa: aquilo a que temos acesso é à apresentação do seu contraponto, ou seja, à narração de episódios e de histórias sobre aquilo que *não* se deve fazer, como forma de, conhecendo-o ou recordando-o, prevenir a sua repetição. Não existe pois a apresentação de um dogma prescritivo, mas sim o relato de uma experiência que, *a contrario sensu*, possa vir a ter efeitos no futuro.

Nesse sentido, a personagem que por excelência assume o papel do contador de histórias benjaminiano nesta série será, sem dúvida, *O Senhor Brecht* (2004). Sentado numa sala onde a cada dia vão chegando mais ouvintes,⁵⁰⁸ o Senhor Brecht narra

⁵⁰⁸ Justamente, a *oralidade* é a primeira característica que Walter Benjamin associa ao *storytelling*, ou acto de contar histórias, em “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov” (1936).

sucessivamente breves histórias aparentemente absurdas, porque criadas a partir de risíveis paradoxos, por meio das quais somos levados a reflectir sobre a dimensão ética e política implícita em certas situações do quotidiano,⁵⁰⁹ presente ou passado. Não será fortuito que seja este Senhor e não outro a ter este papel, e parece-me que este é um dos casos, em toda a série, onde se torna mais visível uma correspondência entre o discurso da personagem e a obra da figura empírica cujo nome se tomou emprestado.

Bertolt Brecht (1898-1956), dramaturgo, poeta e encenador alemão, utilizava a sua produção literária, e em particular a dramaturgica, em larga medida como arma de consciencialização e politização. De filiação marxista e opositor ao regime hitleriano,⁵¹⁰ Brecht tornou-se, durante a Segunda Guerra Mundial, um dos nomes mais destacados da *Exilliteratur*, ou literatura de exílio alemã produzida entre 1933 e 1945 por autores dissidentes como Theodor Adorno, Hannah Arendt, Ernst Bloch, Elias Canetti ou Hermann Hesse, entre outros. Tematicamente, o teatro comprometido de Brecht focava-se sobretudo nas especificidades das relações humanas desenvolvidas no seio de um regime capitalista (a seu ver, injustas), assim como nos sintomas de decadência verificáveis no contexto de uma sociedade sufocada pelo terror e pela guerra. Filosoficamente, Brecht encarava a dramaturgia como via para a criação e consolidação de uma estética crítica devedora do materialismo dialéctico de Marx e Engels, mediante o qual a Natureza e a sociedade seriam vistas como dinâmicas e interdependentes, reciprocamente modeladas e de igual modo sujeitas ao devir social e histórico. Teoricamente, o que Brecht propunha era um *teatro épico*,⁵¹¹ género que estabeleceu

⁵⁰⁹ Benjamin defende que o acto de contar histórias deriva de uma necessidade de comunicar experiências e de recontar episódios da “vida real” como forma de *tentar* compreendê-la (BENJAMIN, 1969 [1936]: 86).

⁵¹⁰ Um posicionamento perceptível em algumas das suas peças, como *Mutter Courage und ihre Kinder* (Mãe Coragem e os seus Filhos, 1939), *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* (A Resistível Ascensão de Arturo Ui, 1941) ou *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Terror e Miséria no Terceiro Reich, 1938).

⁵¹¹ Cf. <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/teatro-epico/> (último acesso: 04/02/2019).

com vista à preservação de uma atitude crítica por parte do espectador, que, mais do que identificar-se emocionalmente com as personagens ou com as cenas, deveria acima de tudo ser capaz de responder racional e reflexivamente perante a acção que se desenrolava em palco.

O que Brecht procurava era pois uma eficácia pedagógica para além da catarse, capaz de levar o espectador a *agir* fora das portas do teatro consoante o que levasse dele. Para tal, o autor servia-se nas suas peças de vários efeitos de distanciamento, desfamiliarização ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*)⁵¹² que, quebrando a continuidade da acção, interromperiam a ilusão criada (ou a *suspensão da descrença*, para regressar a uma expressão cunhada por Coleridge e já utilizada nesta tese)⁵¹³ e recordariam à plateia do facto de estar perante uma *representação* da realidade, artificial e *construída*. Destacando-o, o que Brecht pretendia era que o espectador fosse então capaz de olhar da mesma forma para a realidade exterior e assim compreendesse o seu carácter igualmente *mutável*, predispondo-se a agir sobre ela com vista à eliminação dos problemas e das injustiças com os quais a peça o teria confrontado. Sendo agora percebidas como históricas e socialmente construídas, todas as desgraças do homem poderiam, portanto, ser potencialmente superadas mediante a sua acção. Por este conjunto de razões, o teatro brechtiano é considerado como anti-aristotélico, visto que defendia práticas que visavam sobretudo o distanciamento e a análise crítica, e não excitar o que tradicionalmente se considerava como o “terror” e a “piedade”.

Assim a obra do autor empírico e também, na verdade, o discurso do contador de histórias tauriano. Lançando mão da ironia e do cómico elevado ao paradoxal, tal como

⁵¹² Como a interpelação directa do público por parte dos actores, a utilização de cartazes explicativos da acção ou a comunicação de direcções de palco em voz alta.

⁵¹³ Cf. o final do subcapítulo **II.2.1. Problemas de designação**, dedicado à análise da *Enciclopédia cruziana*.

fazia Bertolt Brecht no seu teatro épico, o Senhor Brecht debruça-se, ao longo de cinquenta narrativas breves e não sequenciais⁵¹⁴, sobre um núcleo de problemas tematicamente alinhados com aqueles que acima destaquei como fundamentais no conjunto da obra brechtiana. Os protagonistas das suas histórias são figuras anónimas (o presidente, o desempregado, o cantor, o homem mal-educado, a mulher ou a viúva, entre outros), apenas diferenciáveis pela posição hierárquica que ocupam no seio de uma sociedade militarizada⁵¹⁵ e/ou pelas funções que desempenham no âmbito de um sistema capitalista absolutamente voraz.⁵¹⁶ Todas as personagens são vistas como ferramentas substituíveis, como fica claro do exemplo seguinte:

O desempregado com filhos

Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão.
Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego.
Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a mão que te resta.
Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
Mais tarde foi despedido e de novo procurou emprego.
Disseram-lhe: só te oferecemos emprego se te cortarmos a cabeça.
Ele estava desempregado há muito tempo; tinha filhos, aceitou.
(TAVARES, 2004: 14)

Subservientes e oprimidas, das personagens espera-se apenas o cumprimento de funções mecânicas,⁵¹⁷ não havendo espaço nesta sociedade para a arte,⁵¹⁸ para a

⁵¹⁴ À semelhança do que acontece na *Enciclopédia cruziana*, como vimos no subcapítulo dedicado à análise da sua estrutura (**II.2.2. Questões de forma e estrutura**), e com implicações análogas.

⁵¹⁵ Cf. e.g. «**O vigia**» (TAVARES, 2004: 45) ou «**O delito mais grave** / Todo o cidadão que não soubesse respeitar as hierarquias militares era condenado a seis anos de prisão. E todo o cidadão que assassinasse outro era condenado a vinte anos de prisão. / O assassino, ao ver que o general assistira ao seu crime, jogou tudo por tudo e disse: você é um reles soldado! / Resultou. / Como os juízes castigavam sempre o delito mais grave o homem foi condenado a seis anos de prisão.» (56)

⁵¹⁶ «**Medidas aritméticas** / O governo corrigia os desequilíbrios sociais através de um equilíbrio numérico: colocava duas sentinelas em redor de cada pobre.» (31)

⁵¹⁷ Como vemos acontecer em *A Máquina de Joseph Walser* (2004^b), segundo volume da tetralogia *O Reino*. Profundamente desumanizado, Joseph Walser transforma-se no exemplo perfeito do *animal laborans* (ARENDDT, 1998 [1958]: 144-152). Nesse sentido, lemos ainda em *O Senhor Valéry* (2002): «É perigoso julgarmo-nos maiores que a nossa tarefa» (59).

cultura,⁵¹⁹ para o exercício de qualquer tipo de pensamento crítico ou sequer para a liberdade de escolha.⁵²⁰ Sujeitas aos desígnios arbitrários dos seus superiores hierárquicos,⁵²¹ as personagens obedecem⁵²² e adaptam-se⁵²³ até ao ponto de passividade total.⁵²⁴ Uma passividade que inclui, até mesmo, a abdicação de controlo sobre o próprio corpo, que aqui é visto como objecto disciplinável pelos mecanismos políticos que regulam as relações de poder:⁵²⁵ para além do “desempregado com filhos”, são várias as personagens que nestas histórias se sujeitam a mutilações por circunstâncias aleatórias, às quais reagem com indiferença absoluta.⁵²⁶

A normalização da violência faz parte deste cenário que, não raras vezes, assume inclusive contornos explicitamente bélicos, como nos casos em que são mencionadas

⁵¹⁸ «**Poesia** / Construíram uma prisão cujos limites exteriores eram redes onde, através da torção dos arames, se encontravam escritos alguns dos mais belos poemas dos principais poetas do país. / Essa rede de versos que contornava toda a prisão era eléctrica: quem a tocasse apanharia um choque mortal.» (58)

⁵¹⁹ Cf. e.g. «**Os sábios**» (64) ou «**O perigo da cultura** / Uma galinha pensava tanto e era tão culta que ganhou uma obstrução interior, deixando de pôr ovos. Mataram-na no dia seguinte.» (40)

⁵²⁰ «**Liberdade de escolha** / Era uma livraria que vendia um único livro. Havia 100 mil exemplares numerados do mesmo livro. Como em qualquer outra livraria os compradores demoravam-se, hesitando no número a escolher.» (36)

⁵²¹ Que por vezes são presidentes e, noutras ocasiões, reis. Sobressai, em ambos os casos, o carácter despótico destes líderes.

⁵²² «**O Torcicolo** / A mulher do Rei, que gostava de passear pelo reino e ver como iam as coisas, um certo dia fez um pequeno torcicolo no pescoço que a impedia de rodar a cabeça. Como o pescoço da Rainha não melhorava o Rei ordenou que todo o país comesse a funcionar em trajectórias circulares à frente da varanda do palácio.» (49)

⁵²³ «**Mudanças** / Tinha sido manicure num cabeleireiro. Depois das grandes mudanças no país, e aproveitando a anterior experiência profissional, era agora uma das funcionárias que amputava dedos aos criminosos.» (19)

⁵²⁴ Cf. «**O presidente**» (47) ou «**O amigo** / Era um rapaz passivo. Aceitava tudo o que vinha dos chefes. Porém, como era bajulador, incomodava. / Cortaram-lhe a língua: deixou de elogiar. / Depois cortaram-lhe os dedos. Deixou de escrever textos laudatórios. / Foi num desses dias que, com a cabeça a bater numa mesa – em código morse – ele disse, para os seus chefes: / – Mais uma como esta e perdem um amigo.» (43)

⁵²⁵ Na segunda e terceira secções do subcapítulo “Os Outros”, pertencentes à Parte II de *Atlas do Corpo e da Imaginação* (“O CORPO NO MUNDO”) e intituladas “Normalização” (88-93) e “Guerra e técnica” (94-106), Tavares parte de *Microfísica do Poder* (1978), de Michel Foucault, para se debruçar, precisamente, sobre questões de biopolítica. Veja-se, a este respeito, a Dissertação de Mestrado apresentada por Igor Gonçalo Grave Abraços Furão à Universidade de Lisboa em 2013, *Entre “bios” e “política”: a tetralogia “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*.

⁵²⁶ Cf. e.g. «**Estética**» (24), «**A Revolta**» (32-33) ou «**A justiça**» (48).

invasões territoriais⁵²⁷ ou batalhas de facto em curso⁵²⁸ e seus destroços, conforme podemos ver no episódio seguinte:

Os turistas

A agência de viagens enganou-se e os turistas aterraram mesmo no meio de uma guerra. Como fazia sol, e já que tinham trazido os bronzeadores e fatos de banho, os turistas sentaram-se nas varandas do hotel, a apanhar no corpo aquela luz quentinha, enquanto soavam os barulhos de bombas e tiros.

Já que traziam mapas e um roteiro da cidade decidiram dar uns passeios e visitar as ruínas dos edifícios, comparando-as com as ultrapassadas indicações do guia turístico.

Já que traziam máquinas fotográficas ao pescoço decidiram tirar fotografias aos cadáveres espalhados pela rua.

(id., *ibid.*: 44)

Justamente, cada um dos episódios narrados parece corresponder a uma *fotografia* recortada de um jornal onde vão sendo relatados o terror e a precariedade de uma sociedade asfixiada pelo totalitarismo de um regime⁵²⁹ a cuja força repressiva já não se oferece resistência. O comportamento destes “turistas” dá conta, não apenas de uma normalização da violência, mas também e sobretudo de uma incapacidade colectiva de experienciar *a dor dos outros* (Sontag),⁵³⁰ face à qual todas as personagens destas histórias se tornaram insensíveis. Qualquer expressão de empatia é, aliás, encarada neste cenário com desdém e ironia, como se de um retrocesso civilizacional se tratasse:

(...) O coração batia como só o coração dos selvagens. Em silêncio, um dos Auxiliares, sentindo o seu coração bater ao ritmo das antigas caçadas a índios, murmurara mesmo, para si próprio: nem pareço um homem civilizado! Estava comovido.
(id., 2005: 71-72)⁵³¹

⁵²⁷ Cf. e.g. «**Um país agradável**» (13), «**O castelo**» (41) ou «**A pergunta**» (53).

⁵²⁸ Cf. e.g. «**Cedo de mais**» (35) ou «**O casaco**» (57).

⁵²⁹ Nesse sentido, será talvez oportuna uma aproximação entre o volume tauriano e a peça *Furcht und Elend des Dritten Reiches* (Terror e Miséria no Terceiro Reich, 1938), também ela escrita a partir de notícias sobre a Alemanha hitleriana que Brecht ia recebendo durante o seu exílio na Dinamarca. É aliás isso que propõe Taciane Aparecida Couto num dos subcapítulos (pp. 68-72) da sua Dissertação de Mestrado apresentada em 2016 à Universidade Federal de São João Del-Rei, *Patrimônio do autor, patrimônio do leitor: O Bairro de Gonçalo M. Tavares – um projecto em construção*.

⁵³⁰ Cf. *Regarding the Pain of Others* (2003).

⁵³¹ Transcrevo este excerto, não de *O Senhor Brecht*, mas de *O Senhor Kraus*, onde na verdade se apresenta, por outras vias, a descrição de uma sociedade semelhante àquela que o volume de inspiração brechtiana procura denunciar.

É notório na maioria dos episódios narrados ao longo do volume o desaparecimento de qualquer noção de *compromisso* ético e moral para com o Outro, mas é precisamente no sentido de resgatá-lo que estas histórias se lançam: tornando tão visíveis as consequências nefastas da sua negligência, espera o Senhor Brecht dos seus ouvintes uma *reação* que possa levar à sua restituição.⁵³² Sobre essa reacção assentarão os valores partilhados pelos habitantes deste bairro e da sua execução dependerá, aliás, a sobrevivência colectiva deste lugar que no subcapítulo anterior defini, justamente, como *utopia da alteridade*.

Embora visando o estabelecimento e a manutenção de valores *locais*, atentemos, contudo, no facto de as histórias narradas pelo Senhor Brecht não incluírem, em momento algum, nomes e menções geográficas ou temporais específicas. Encontramos referências a «um país» (15), «um homem» (23), «uma mulher» (24), «uma língua» (30), «o governo» (31), «o Rei» (32), «a guerra» (35), «numa certa cidade (...) um dia» (37), «o presidente» (53), ou «o exército» (63), que poderão ser todos ou nenhum à força de nunca serem identificados. Dessa impessoalidade decorrerá porventura uma maior facilidade na projecção dos episódios narrados para o contexto da sua recepção, mas penso que há um outro efeito tão ou mais importante que também assim se produz: o da percepção de que aqueles episódios podem, de facto, vir a ocorrer *nesse contexto como em qualquer outro*.⁵³³ E não esqueçamos que este bairro, apesar de relativamente circunscrito, na verdade não apresenta fronteiras visíveis e, por conseguinte, está aberto

⁵³² Recordo a correspondência sugerida entre o Senhor Brecht e o contador de histórias benjaminiano, a quem cabiam as responsabilidades de aconselhar (BENJAMIN, 1969 [1936]: 86) e de interpelar os seus ouvintes a recontar a sua história (91), e portanto a agir, de modo a que esta não ficasse esquecida.

⁵³³ Lemos em *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013): «No fundo, os espaços deixam de ser relevantes, pois qualquer acontecimento poderá ocorrer em qualquer espaço; certos locais, claro, privilegiam determinados acontecimentos, mas há muito deixou de se acreditar numa ligação definitiva entre espaço e acto.» (111)

à comunicação com o seu exterior, do qual pretende destacar-se mas nunca isolar-se por completo. Aquilo que acontece fora dele pode portanto tornar-se parte da sua realidade, e há por isso que reconhecer a existência e a importância de problemas potencialmente comuns ou por todos partilháveis, que noutro capítulo desta tese defini como *problemas-mundo* e a que julgo valer a pena regressar neste momento.

Problemas-mundo por excelência, porque incidindo sobre as formas de relacionamento com todos os outros que dão corpo ao Outro, as questões de ética e de direitos humanos que assumem posição fulcral nas histórias narradas pelo Senhor Brecht atravessam, de um modo geral, todos os volumes da série e, com efeito, o conjunto mais vasto da obra tavariana, conforme sugeria no início deste subcapítulo.

Consideremos o excerto seguinte, retirado de *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*:

Nada acontece ímpar e um. Qualquer coisa, mesmo que grande, é apenas uma parte. Um elefante, por exemplo, ou um enorme edifício. Não há vidas separadas de outras, que vão do início ao fim como uma experiência química dentro de tubos de ensaio. Mostrar que as vidas são simultâneas e indispensáveis. Não existe a história de um homem ou de uma família. Existe, sim, um número infinito de homens e mulheres que se cruzam, coisas, vegetais, o cão de uma casa próxima e os muitos animais que existem afastados (...)
(id., 2018: 69)⁵³⁴

Referia-me num dos subcapítulos dedicados à análise da *Enciclopédia cruziana* (cf. **II.2.4. Diálogos transnacionais**) a uma concepção do mundo e da cultura que passava pela percepção de “fios invisíveis” capazes de criar «uma rede imensa, juntando pessoas, prendendo-as umas às outras» (CRUZ, 2015^b: 58), e é também essa ideia que encontramos no trecho *supra*. Uma ideia que me parece central quando lidando com questões de ética e de direitos humanos, que justamente assentam sobre aquilo que de

⁵³⁴ Similarmente, lemos em *Arquitectura, natureza e amor* (2008), breve texto tavariano publicado na colecção Opúsculo, editada no Porto pela Dafne Editora: «O que importa não é a verdade, a beleza ou a justiça de cada coisa olhada isoladamente; o que importa é o que resulta da relação entre as coisas, da ligação entre as coisas.» (10) Disponível em linha em: http://dafne.pt/conteudos/livros/arquitectura-natureza-e-amor/opusculo_14.pdf (último acesso: 01/03/2019).

mais básico pode de facto ser partilhado por todos os seres humanos, unindo-os numa “rede imensa”:⁵³⁵ o direito à vida, à liberdade de pensamento e de expressão, ao trabalho, à educação, à saúde, à previdência social e à paz, entre outros (todos eles, como vimos, implicados nas narrativas do Senhor Brecht).

Falo portanto de um conjunto de direitos contemplados na *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, assinada pela Organização das Nações Unidas em 1948⁵³⁶ e que, reflectindo no momento da sua adopção uma tomada forte de consciência sobre o lugar primordial a assumir pelos valores da liberdade, da igualdade e da fraternidade (correspondentes, respectivamente, a direitos civis e políticos; a direitos sociais e culturais; e a direitos de progresso e paz) enquanto linguagens éticas e políticas de alcance universal, assim assume uma dimensão cosmopolita que creio importante considerar. Dimensão essa que, estando presente na *Declaração*, igualmente se reflecte no texto tauriano, que assim se torna co-responsável por veicular os seus princípios.

O conceito de cosmopolitismo, cuja relevância para uma compreensão da ideia de literatura-mundo, sobretudo do ponto de vista *cultural*,⁵³⁷ tive oportunidade de argumentar na Parte I desta tese, tem na verdade assumido diferentes configurações desde a sua primeira utilização por Diógenes de Sinope (ou Diógenes, o Cínico, c. 404-

⁵³⁵ «*Under the conditions of a common world*, reality is not guaranteed primarily by the ‘common nature’ of all men who constitute it but rather by the fact that, differences of position and the resulting variety of perspectives notwithstanding, *everybody is always concerned with the same object.*» (ARENDR, 1998 [1958]: 78, destaques meus)

⁵³⁶ Cf. <https://dre.pt/declaracao-universal-dos-direitos-humanos> (último acesso: 03/03/2019).

⁵³⁷ Retomo, para uma definição básica do conceito, algumas palavras de Tihanov: «Historically, the idea of belonging to, and behaving as the member of, a polis that coincides with the entire world (cosmos) is the earliest discursive articulation of cosmopolitanism, beginning with the Cynics and then the Stoics (with emphasis on cosmopolitanism understood as personal ethos), and later metamorphosing into various discourses – many of them still with us today – promoting heightened awareness and acceptance of cultural difference, primarily by the individual but also, by extension and at a later stage, by the collective» (2011: 134).

323 a.C.),⁵³⁸ sendo por isso necessário interpretá-lo historicamente. Não será este o lugar para uma descrição exaustiva que dê conta de todas as suas variações ao longo dos últimos vinte e cinco séculos,⁵³⁹ mas parece-me importante reconhecer alguns momentos e contributos que julgo particularmente significativos para um entendimento do gesto cosmopolita que considero subjazer à obra literária de Tavares.

Nesse sentido, referi acima a assinatura da *Declaração* no pós-Segunda Guerra Mundial (um momento a que regressarei), mas gostaria, para já, de recuar até ao século XVIII iluminista, justamente um período no qual o ideário dos direitos do homem e do cidadão ganha terreno, para aí destacar, no campo da filosofia política, o discurso de Immanuel Kant (1724-1804) sobre a ideia de paz perpétua, conforme apresentado no seu ensaio de 1795 *Zum ewigen Frieden. Ein philosophischer Entwurf (Paz Perpétua. Um Projecto Filosófico)*.⁵⁴⁰ É com este texto que se dá um salto expressivo para uma concepção de cosmopolitismo mais vincadamente político (que, não deixando de ser enformado por um imperativo moral, não obstante o extravasa)⁵⁴¹ e de alcance efectivamente global.

O projecto cosmopolita proposto por Kant assentava na criação de uma nova ordem mundial, mediante a qual todos os países passariam a formar uma espécie de federação de estados republicanos (e não um estado mundial único) que, mantendo a sua

⁵³⁸ «The question was put to him what countryman he was, and he replied, “A Citizen of the world.”» Cf. Diogenes Laërtius. 1915 [c. III a.C.]. *The Lives and Opinions of Eminent Philosophers*. Trad. C. D. Yonge. London: G. BELL AND SONS, LTD, 240.

Disponível em linha em: <http://www.gutenberg.org/files/57342/57342-h/57342-h.htm> (último acesso: 05/03/2019).

⁵³⁹ Veja-se, nesse sentido, INGRAM, 2013: 23-62.

⁵⁴⁰ Cf. KANT, 1903 [1795] (disponível em linha em: <https://www.gutenberg.org/files/50922/50922-h/50922-h.htm>; último acesso: 06/03/2019).

⁵⁴¹ Naturalmente, e ainda que sejam com efeito discerníveis (particularmente no campo da ética normativa), o moral e o político estão, ou pelo menos deverão estar, profundamente interligados. Do moral pode depender a concretização do político (alcançar uma sociedade justa pode depender da prática individual de boas acções) e vice-versa (uma sociedade justa pode funcionar como modelo e medida para determinar o que serão as boas acções). Veja-se *e.g.*, a esse respeito, INGRAM, 2013: 1-16.

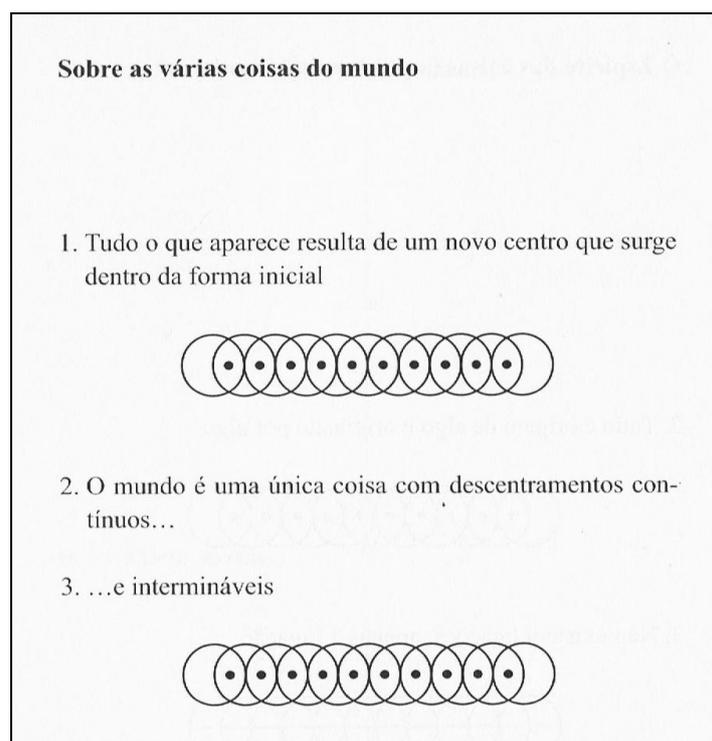
autonomia, deveriam contudo responder perante uma autoridade internacional única, cuja missão seria a de assegurar a manutenção da paz perpétua. Para Kant, essa manutenção dependeria da assinatura de tratados de paz que interditassem inequivocamente declarações de guerra futuras; da não posse de um estado sobre outro; da abolição de exércitos permanentes; da não contracção de dívidas externas; da não interferência governamental entre estados; e do estabelecimento de uma lei de cidadania global limitada às condições de hospitalidade universal.⁵⁴² Ora, é justamente o *não* cumprimento de qualquer uma destas directrizes que se torna manifesto em boa parte da produção literária de Tavares, e em particular nalgumas histórias narradas pelo Senhor Brecht (volto a remeter para «Um país agradável», 13; «Cedo de mais», 35; «O castelo», 41; ou «A pergunta», 53, a que acrescentaria ainda «Perfeccionismo»,⁵⁴³ 38). Sendo tão explícito este incumprimento, e sabendo já que no texto tavariano se opta muitas vezes pela demonstração do imoral como forma de apelar à sua superação, creio pois legítimo supor que seja esse aqui o caso.

Ainda uma palavra sobre o princípio de hospitalidade universal avançado por Kant, atendendo ao compreensível desacordo com que tem sido recebido nos últimos dois séculos. De acordo com este princípio, qualquer cidadão teria liberdade para visitar outros estados, sem contudo neles se poder instalar. E isto poderá ser (e tem sido, de facto) entendido de duas maneiras, do ponto de vista moral: negativamente, porque assim seria vedado aos cidadãos o direito de pertença e participação num estado que não fosse o seu; ou positivamente, porque assim se limitariam os excessos colonialistas de estados como os europeus. Podendo, portanto, ser visto como reflexo de uma política anti-imigratória, penso contudo que seja mais produtivo observá-lo, especialmente

⁵⁴² Cf. “First Section – Containing the preliminary articles of perpetual peace between states” e “Second section – Containing the definitive articles of perpetual peace between states” (107-142).

⁵⁴³ «Um pássaro foi abatido a tiro. Acabava de passar a fronteira».

tendo em conta a dimensão cosmopolita aqui em causa, como resultando de uma cosmovisão anti-imperial, segundo a qual seria concebível viver num mundo de múltiplas interconexões e não de dominação europeia.⁵⁴⁴ Um mundo com “descentramentos contínuos”, como aliás sugere o *Senhor Swedenborg* numa das suas investigações geométricas:



(id., 2009: 79)⁵⁴⁵

A partir desta visão cosmopolítica⁵⁴⁶ de Kant, várias outras mobilizações discursivas da ideia de cosmopolitismo se viriam a desenvolver. Particularmente no

⁵⁴⁴ De acordo com Robert Fine, «while imperial global designs have been driven by the will to control the world, and by the notion that the colonizers are fundamentally superior to the colonized, cosmopolitan projects by contrast have pointed to our common humanity and to the dangers, excesses and inhumanities these global designs have brought to the world. Of course, this bald statement omits all the ways in which cosmopolitan writers might be creatures of their own age and compromised by temptations of power and prejudice: but the opposition of cosmopolitan projects to imperial global designs offers us the most heuristically useful starting point.» (in ADAMS e TIHANOV, 2011: 157-158)

⁵⁴⁵ Retomaremos esta ideia de “descentramentos contínuos” no próximo subcapítulo.

⁵⁴⁶ Em *Un monde commun. Pour une cosmo-politique des conflits* (2003), Etienne Tassin utiliza o termo *cosmopolitique* para se referir à «politique d’un monde commun», entendido enquanto «réorientation des

pós-Segunda Guerra Mundial,⁵⁴⁷ período a que agora regresso. O final da Segunda Grande Guerra (1939-1945) é normalmente identificado como o momento inaugural do universalismo⁵⁴⁸ político moderno: o choque e o horror provocados pelo Holocausto⁵⁴⁹ funcionaram como chamada à razão do mundo sobre si mesmo, e da vivência dessa experiência traumática resultou a retoma de um pensamento cosmopolita com vista à projecção de novos modelos morais e políticos de escopo universal. Em 1945, seria criada a Organização das Nações Unidas (em substituição da Liga das Nações, criada após a Primeira Guerra Mundial com o propósito de prevenir uma nova guerra e que, tendo falhado, viria a ser oficialmente dissolvida em 1946), tendo como objectivos principais a manutenção da paz e da segurança; a promoção do respeito pelos direitos humanos (e daí a assinatura, em 1948, da já mencionada *Declaração*); o desenvolvimento económico e a assistência humanitária. Dos Julgamentos de Nuremberga (1945-1946),⁵⁵⁰ série de tribunais militares onde foram julgados os

actions politiques menées au sein des différents espaces publics dans une visée du monde» (Paris: Seuil, 21).

⁵⁴⁷ De inspiração kantiana, note-se, inclusivamente, a criação e a consolidação, um pouco por todo o mundo, da disciplina académica “Peace and Conflict Studies” nos anos 50 e 60 do século XX. Em alguns casos, dando até origem ao estabelecimento de departamentos de ensino e de centros de investigação próprios, como acontece nas Universidades de Sydney ou Uppsala. Cf. <https://sydney.edu.au/arts/schools/school-of-social-and-political-sciences/departament-of-peace-and-conflict-studies.html> e <https://www.pcr.uu.se/> (último acesso: 10/03/2019).

⁵⁴⁸ Tenho utilizado neste subcapítulo o termo “universalismo” apenas para manter uma certa coerência com a utilização do seu congénere “universal”, adoptado em algumas designações já discutidas como as de “hospitalidade *universal*” ou “Declaração *Universal* dos Direitos Humanos”. Creio, contudo, ter já podido apresentar, na Parte I desta tese, uma distinção clara entre os conceitos de “universalismo” e “cosmopolitismo”, assim como a minha preferência pelo segundo no âmbito deste trabalho. Uma preferência, aliás, que evidencio na escolha de termos para o título do presente subcapítulo.

⁵⁴⁹ No âmbito da produção literária tavariana, presentes, sobretudo, na série *O Reino* (e em especial nos seus dois últimos volumes, *Jerusalém* [2004^c] e *Aprender a Rezar na Era da Técnica* [2007]), mas também em *O Senhor Brecht* (2004), como tenho procurado evidenciar.

⁵⁵⁰ Acompanhados de perto por Hannah Arendt, que os discutiria em títulos como *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963). É sabido que Arendt era leitora de Kant e partidária de algumas das suas teses (como a de “mal radical”, que expandiria em *The Origins of Totalitarianism* [1951] e em cuja introdução defenderia ainda: «human dignity needs a new guarantee which can be found only in a new political principle, a new law on earth whose validity this time must comprehend the whole

responsáveis políticos, militares e judiciais pelos crimes de guerra cometidos pelo Terceiro Reich, resultaria o estabelecimento do Tribunal Penal Internacional, com competência para julgar os responsáveis pelos crimes cometidos contra a humanidade nos casos em que os tribunais nacionais não pudessem ou não quisessem fazê-lo. Em 1948, seria assinada a Convenção para a Prevenção e Repressão do Crime de Genocídio; em 1949 a Convenção de Genebra; e em 1950 o Código de Nuremberga.

Todas estas medidas foram tomadas como forma de dar resposta a uma questão que percorre, igualmente, grande parte da produção literária de Tavares e com a qual deparamos em excertos como o seguinte, retirado de *Atlas do Corpo e da Imaginação*:

Pensemos no horror colectivo: o Holocausto. Coloca-se uma questão: **depois do horror como agir?**

Depois “daquilo que aconteceu”, como julgar moralmente as acções humanas? Os pequenos delitos, os pequenos crimes?

Depois do Holocausto, o nosso julgamento moral e acção consequente deverá ser mais ou menos benevolente face a um roubo insignificante?

Como é que a Lei – consequência prática e linguística de um julgamento moral – se deverá adaptar?

Porque há dois tipos de julgamento moral: o julgamento individual – resposta a acontecimentos que classifica como tendo a marca do Mal, qualquer que seja a sua intensidade – e ainda o julgamento moral colectivo, sintetizado e condensado nas leis – são elas que *falam* pelo colectivo.

(2013: 84-85, destaque a negrito meu)

O que encontramos neste excerto é também uma ideia de transição e transporte do moral para o político, dois domínios cuja correlação, não sendo obrigatória (uma vez que a ética pode apenas contribuir para a formação de leis mas não determiná-las), tenho porém vindo a demonstrar neste subcapítulo crendo que seja o cosmopolitismo um espaço conceptual privilegiado para pensá-la.

Assim o faz também Martha Nussbaum (n. 1947), filósofa estado-unidense e Professora na Universidade de Chicago, justamente nas áreas da Ética e do Direito,

of humanity»), da mesma forma que Tavares é, como sabemos, leitor assíduo de Arendt (cf. vários capítulos de *Atlas do Corpo e da Imaginação*).

campos disciplinares que cruza no ensino e na investigação. Será Nussbaum uma das principais responsáveis pelo ressurgimento de uma concepção de cosmopolitismo de base kantiana no final do século XX, com a publicação do seu artigo “Patriotism and Cosmopolitanism” (1994) na *Boston Review*,⁵⁵¹ prestigiada revista política e literária. E creio importante situar este ressurgimento historicamente.

No pós-Segunda Guerra Mundial ganha impulso, como vimos, a criação de uma rede internacional de instituições e de acordos do ponto de vista civil e legal, mas também no respeitante ao comércio e à economia. A crescente circulação internacional de bens, tecnologia, informação, imagens e pessoas (a que hoje nos referimos como globalização), bem como a criação de redes de comunicação global como a Internet nos anos 80, contribuiriam gradualmente para uma percepção global do mundo como estando mais interconectado, mais interdependente e, nesse sentido, mais unificado do que nunca. Todavia, é também nesse pós-guerra que tem início um outro conflito a larga escala, entre dois blocos político-ideológicos cuja oposição seria responsável pela bifurcação geopolítica do mundo: refiro-me à Guerra Fria. Entre 1946 e 1991, as disputas entre os Estados Unidos da América e a União Soviética, duas superpotências dotadas de cosmovisões muito distintas, impediriam o pleno cumprimento do ideal cosmopolita para o qual as alianças pós-Segunda Guerra Mundial haviam aberto caminho. Com efeito, só com a queda do Muro de Berlim em 1989 e com a dissolução da União Soviética em 1991 é que estariam reunidas as condições necessárias para que o cosmopolitismo pudesse voltar a ser considerado como hipótese politicamente viável, e desta forma se explica o seu revigoramento nas três últimas décadas. Só então duas mundividências opostas (o capitalismo e o socialismo) convergiriam numa só, de

⁵⁵¹ O artigo seria publicado dois anos mais tarde num volume de ensaios editado por Joshua Cohen, a partir do qual são feitas as citações neste subcapítulo. Também disponível em linha em: <http://bostonreview.net/martha-nussbaum-patriotism-and-cosmopolitanism> (último acesso: 15/03/2019).

pendor capitalista por certo, mas sobretudo democrático e orientado para a esfera dos direitos humanos.⁵⁵² E é neste contexto que surgem artigos como o de Martha Nussbaum.

Tomando como pontos de partida a moralidade estóica e a kantiana, mas também o romance de Rabindranath Tagore (1861-1941) *Ghare Baire* (*The Home and the World*, 1916), Nussbaum resume no seu texto algumas definições de cosmopolitismo em que este subcapítulo se revê, e portanto alinhadas com o ideário cosmopolita que creio representado na obra tavariana, e em particular n' *O Senhor Brecht*. Cito:

(...) The accident of where one is born is just that, an accident; any human being might have been born in any nation. Recognizing this, his [Diogenes] Stoic successors held, we should not allow differences of nationality or class or ethnic membership or even gender to erect barriers between us and our fellow human beings. *We should recognize humanity wherever it occurs, and give its fundamental ingredients, reason and moral capacity, our first allegiance and respect.*

This clearly did not mean that the Stoics were proposing the abolition of local and national forms of political organization and the creation of a world state. Their point was even more radical: that we should give our first allegiance to no mere form of government, no temporal power, but to *the moral community made up by the humanity of all human beings. The idea of the world citizen* is in this way the ancestor and source of Kant's idea of the "kingdom of ends," and has a similar function in *inspiring and regulating moral and political conduct*. One should always behave so as to treat with equal respect the dignity of reason and moral choice in every human being. It is this conception, as well, that inspires Tagore's novel, as the cosmopolitan landlord struggles to stem the tide of nationalism and factionalism by appeals to *universal moral norms*. Many of the speeches of the character Nikhil were drawn from Tagore's own cosmopolitan political writings.

(...) [One] must learn enough about the different to recognize *common aims, aspirations, and values*, and enough about these common ends to see how variously they are instantiated in the many cultures and many histories.

(NUSSBAUM & COHEN, 2002 [1996]: 7, 9, destaques meus)

Resumo pois, com Nussbaum, cinco aspectos que me parecem decisivos para uma compreensão do conceito lato de cosmopolitismo que creio subjazer à produção

⁵⁵² É nestes termos, aliás, que Ingram apresenta a sua proposta de definição para o conceito de cosmopolitismo: «by reconsidering cosmopolitanism as a critical-democratic politics of universalization and politics of human rights.» (2013: 1)

literária de Tavares em geral, e desta série *O Bairro* em particular. Trata-se, em primeiro lugar, de uma ideia de responsabilidade *ética* para com o Outro, que estará na base dos valores partilhados pelos habitantes deste bairro. Em segundo lugar, da compreensão de que esse Outro equivale de facto a *todos* os outros, e não apenas àqueles com os quais, adentro de uma comunidade restrita de âmbito *nacional*, se mantém relacionamento. Justamente por isso o bairro foi construído num espaço não nomeado e sem fronteiras, e portanto aberto à entrada e à saída de todos quantos queiram integrá-lo. Em terceiro lugar, estará em causa uma outra forma de olhar para a própria noção de *relacionamento*, que não contemple apenas a interacção directa mas também e sobretudo um outro tipo de interacção assente na capacidade de *imaginar* o Outro distante, e de assim a Ele se ligar emocionalmente. Falamos pois de um tipo de *cosmopolitismo sentimental* (LONG, 2009), de acordo com o qual o cultivo da imaginação sobre o Outro permitirá que com ele se criem elos de empatia, porque reconhecendo entre ambos a existência de objectivos, valores e desejos comuns, independentemente dos modos diversos como estes se consubstanciem local ou temporalmente. Em quarto lugar, trata-se da capacidade de perceber o texto literário enquanto espaço privilegiado para o desenvolvimento desse tipo de relacionamento “à distância”: não por acaso, Nussbaum toma como ponto de partida para a sua reflexão, entre outros, o romance de Tagore.⁵⁵³ Para a filósofa estado-unidense, o contacto com o Outro que o texto literário propicia ao imaginá-Lo constitui uma preparação essencial para com Ele vir a interagir empiricamente.⁵⁵⁴ Criar elos de empatia com o Outro-no-

⁵⁵³ Veja-se também, neste sentido, o ensaio “World Literature” assinado por Tagore em 1907 e coligido em DAMROSCH, 2014: 47-67.

⁵⁵⁴ Veja-se também Martha Nussbaum. 1998. *Cultivating Humanity*. Cambridge/London: Harvard University Press, 90.

texto constituirá, pois, o primeiro passo para fazê-lo com o Outro-social⁵⁵⁵ e portanto rumo à concretização de um ideal de cidadania cosmopolita. Falamos portanto, em quinto e último lugar, de uma ideia de cidadania concebida, cito, enquanto «moral community made up by the humanity of all human beings» e que, não existindo ainda, deverá pois ser vista como *projecto* para o futuro. Como algo que pode vir a ser, mas *ainda não é*. E talvez, por isso, de certa forma utópica, como *O Bairro* tavariano.

⁵⁵⁵ Para uma leitura cognitiva e mais aprofundada sobre a “imaginação literária cosmopolita”, cf. MOSSNER, 2014.

3.4. | BIBLIOTECA E TRADIÇÃO⁵⁵⁶

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.
(Fernando Pessoa *apud* REIS, 1999: 507)

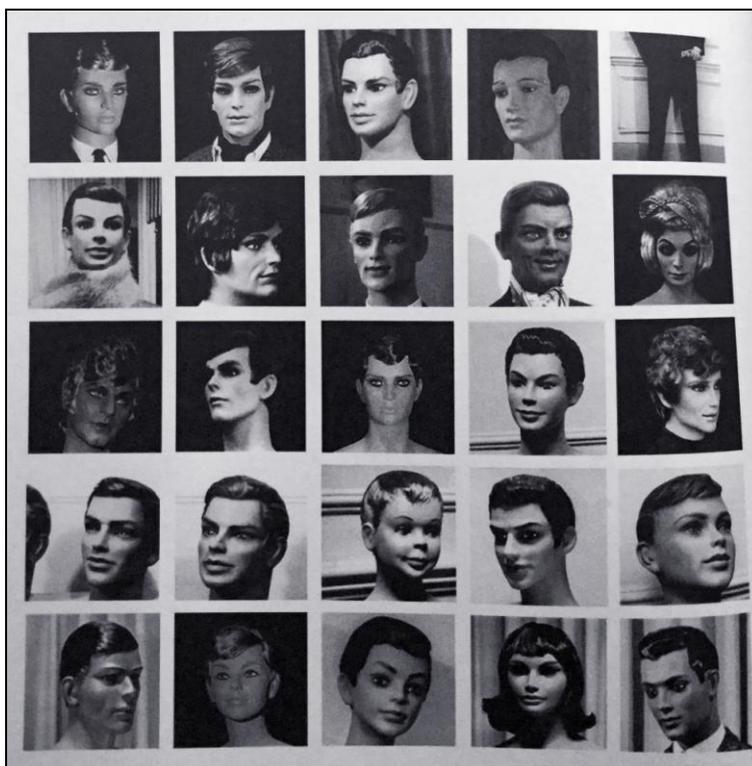
O que se fala aqui é do louvor a uma *memória baralhada*, a uma *memória imprevisível*.
(TAVARES, 2013: 374)

Vimos no subcapítulo anterior que as histórias narradas pelo Senhor Brecht não incluíam, em momento algum, nomes ou menções geográficas e temporais específicas. Associámos esta impessoalidade a uma maior facilidade de projecção dos episódios narrados para o contexto da sua recepção, mas também e sobretudo a um reconhecimento, daí decorrente, da existência de problemas-mundo, potencialmente comuns ou por todos partilháveis, e que a todos diriam respeito quando considerados de um ponto de vista cosmopolita (no sentido etimológico do termo) como aquele que privilegiámos na nossa abordagem. Na verdade, é esta impessoalidade um procedimento recorrente, embora com algumas variações, na extensa obra ficcional de Gonçalo M. Tavares. Tratar-se-á, na maioria dos casos, da tentativa de criação de um *anonimato* que, no fundo, seja capaz de espelhar o mundo anónimo da contemporaneidade, no qual a função sobreleva a identidade. É isso que acontece, de modo muito evidente, em títulos como *Matteo Perdeu o Emprego* (2010^b), por exemplo, onde as personagens, ainda que nomeadas,⁵⁵⁷ são descritas em função do papel que cumprem na economia

⁵⁵⁶ Por “biblioteca” refiro-me especificamente, neste subcapítulo, ao conjunto de textos e autores que enformam um certo cânone de referência para Tavares (e sobretudo para a construção de *O Bairro*), assim como à ideia segundo a qual a biblioteca reinventa uma “conversa entre livros” a que costumamos chamar intertextualidade.

⁵⁵⁷ Os nomes próprios e os apelidos são essencialmente germânicos e/ou judaicos: Aaronson, Ashley, Baumann, Boiman, Camer, Cohen, Diamond, Einhorn, Glasser, Goldberg, Goldstein, Gottlieb,

textual, nomeadamente pela forma como as suas acções nos levam, leitores, até ao encontro com Matteo, protagonista cuja característica central é também e apenas a de ter perdido o seu emprego, ou seja, a sua *função*. Atentemos no modo como as personagens nos são apresentadas:



(TAVARES, 2010^b: 40)

Todas as personagens, incluindo Matteo no canto inferior direito, são alinhadas numa galeria de figuras de cera com fisionomias confundíveis, dispostas como figurantes numa trama que, em vez de conduzirem, as *empurra* ao arbítrio do caos e do acaso.⁵⁵⁸ Prisioneiras de uma certa «melancolia contemporânea»⁵⁵⁹ do século XXI,⁵⁶⁰

Greenberg, Greenfield, Helsel, Holzberg, Hornick, Indictor, Kashine, Kessler, Klein, Koen, Levy e Matteo. Na primeira página do volume, antes mesmo do seu índice, surge a indicação de que estes nomes terão sido inspirados numa das obras sobre a memória da Shoah desenvolvida pelo fotógrafo e cineasta português Daniel Blaufuks (n. 1963).

⁵⁵⁸ Lemos em *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*: «**Personagem** – É um elemento que poderá surgir e desaparecer na mesma frase. Em 100 frases consecutivas podem existir 100 personagens. / Num livro-Bloom as personagens são secundárias, as frases não. A presença de pessoas é apenas um pretexto para que a linguagem fale. / O que importa quem fez o quê? / Os organismos que existem nos textos empurram

estas figuras dão corpo, com muitas outras, à multidão de anónimos que povoa a generalidade dos “cadernos” de Tavares. Em séries como *O Bairro*, todavia, não é isso que acontece.

Ao longo de dez volumes, vamos conhecendo progressivamente os dez Senhores que recebem destaque e nome próprio no bairro tavariano, as narrativas dos seus quotidianos e os laços de proximidade que entre si estabelecem. Primeiro *O Senhor Valéry* (2002),⁵⁶¹ «alguém que pensa muito» (65) e que tenta clarificar as suas ideias filosóficas por meio dos desenhos que faz regularmente. Procurando explicações ou soluções para quase todos os problemas do mundo, o Senhor Valéry acaba não raras vezes por chegar a conclusões absurdas, porque resultantes de um exercício constante de exacerbamento da lógica:

Os amigos

O senhor Valéry era pequenino, mas dava muitos saltos.

Ele explicava:

– Sou igual às pessoas altas só que por menos tempo. (...)

Dias depois saiu à rua com um banco.

Colocava-se em cima dele e ficava lá em cima, parado, a olhar.

– Desta maneira sou igual aos altos durante muito tempo. Só que imóvel. (...)

(7).

Lemos em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «**Um outro tipo de cegueira** / Decidir imaginar é precisamente *decidir ver de uma outra maneira*. Decidir não ver *assim*, para ver *ao-contrário-de-assim* ou *outra-forma-do-assim*» (2013: 505), e é justamente isto que faz o Senhor Valéry: sendo pequeno, decide pois «ser alto na cabeça» (9), sobrepondo a imaginação à realidade, uma estratégia que, sendo seu

ideias. Ideias, linguagem e actos. Organismos feitos de linguagem, linguagem feita de organismos.» (2018: 64)

⁵⁵⁹ TAVARES, 2010: 457-477. Veja-se, a este respeito, BUESCU, 2015^a.

⁵⁶⁰ Onde percebemos que a acção decorre através de algumas notas constantes do posfácio (2010^a: 173-175).

⁵⁶¹ Veja-se o que em **II.3.2. Comunidade e utopia** já ficou dito a respeito da personagem.

apanágio, se coaduna também de certo modo com um dos propósitos gerais desta série, como veremos no final do presente subcapítulo.

Conhecemos depois *O Senhor Henri* (2003), definido pelo Senhor Kraus como um «conversador por excelência» (2005: 69) mas que passa, na verdade, os seus dias em monólogos⁵⁶² desenvolvidos a partir da leitura regular de enciclopédias (2003: 33). Estatísticas (13), calendários (19), música (21), eclipses (31), cálculo e poesia (35-37), comboios (53) ou microscópios (59): todos os temas merecem a atenção do Senhor Henri, que não obstante acaba por renunciar a discuti-los percebendo que aos seus ouvintes «só (...) interessam os assuntos do [s]eu bairro» (17). Sendo o seu quórum maioritariamente constituído pelos restantes fregueses de um bar, decide: «a partir de hoje só abrirei a boca para pedir mais absinto» (95), a cuja companhia acaba por se entregar. E depois do Senhor Henri conhecemos *O Senhor Brecht* (2004), o contador de histórias sobre o qual já nos demorámos no subcapítulo anterior.

Conhecemos em seguida *O Senhor Juarroz* (2004^a), a quem o Senhor Breton se refere como «um vizinho de outro prédio, que tinha muita dificuldade em pensar numa coisa e vê-la ao mesmo tempo» (2008: 16), como aliás fica claro no episódio seguinte:

Dois cadeiras

O senhor Juarroz estava a pensar que entre uma coisa do mundo e outra há um intervalo. (...)

Mas também é possível existir uma única coisa entre dois intervalos. (...)

E se assim for os intervalos passam a ser o principal e a coisa concreta, com volume e espaço, passa a ser o intervalo (a interrupção).

Uma cidade inteira pode ser considerada o intervalo entre dois espaços vazios – disse o senhor Juarroz, num tom audível, no preciso momento em que caía ao chão porque, distraído, tentara sentar-se no espaço vazio existente entre duas cadeiras. (2004^a: 43-44)

⁵⁶² Como acontece, aliás, com *O Senhor Calvino* (2005^a) ou *O Senhor Breton* (2008).

Distraído e de certa forma alheado do mundo, ao teorizador Juarroz importam mais as suas ideias do que a realidade prática e concreta do quotidiano.⁵⁶³ Semelhante, portanto, ao Senhor Valéry e muito diferente do morador com que deparamos em seguida, *O Senhor Kraus* (2005). Trata-se de um cronista de jornal atento a todos os movimentos da máquina política e burocrática que faz andar o mundo e para quem «a única forma objectiva de comentar a política era a sátira» (7). É pois esse o tom das suas crónicas, que são lidas e comentadas pela maioria dos seus vizinhos (97, 105) e que acabam por cumprir, de certa forma, uma função similar à das histórias narradas pelo Senhor Brecht, porque servindo como exemplos daquilo que *não* deve acontecer numa sociedade politicamente justa e equilibrada como se pretende que seja a do Bairro. Não por acaso, a maioria destas crónicas versam sobre um “Chefe” e seus “Auxiliares”, reféns dos jogos de poder e das estruturas de subordinação que criam e cultivam para si mesmos, quando sabemos que, neste bairro, a aparente ausência de uma determinação hierárquica deveria prever que todas as relações de poder sejam horizontais.

Mais parecido com o Senhor Juarroz ou com o Senhor Valéry encontramos, em seguida, *O Senhor Calvino* (2005^a),⁵⁶⁴ que, como aquele, também «por vezes [se] emocionava com as suas ideias, não com o mundo» (53). Realidade e ficção são nas suas reflexões dois conceitos inextricáveis, assim como o são os de presente e passado: para o Senhor Calvino, nenhuns se sobrepõem aos outros em termos de factualidade ou importância, uma vez que os considera co-dependentes. Para a personagem, nem a realidade é apenas factual nem a ficção meramente fantasiosa,⁵⁶⁵ do mesmo modo que nem o presente é apenas “moderno” ou o passado simplesmente “antigo”. O Senhor

⁵⁶³ «Como a realidade era para o senhor Juarroz uma matéria aborrecida ele só deixava de pensar quando era mesmo imprescindível.» (9)

⁵⁶⁴ Veja-se o que em **II.3.2. Comunidade e utopia** já ficou dito a respeito da personagem.

⁵⁶⁵ Algo a que já aludimos no primeiro subcapítulo dedicado à *Enciclopédia da Estória Universal* de Afonso Cruz, justamente quando debatendo os vários sentidos do termo “estória” incluído no seu título.

Calvino discorre, inclusive, sobre um certo “provincianismo no espaço e no tempo” que considero central para um dos argumentos a desenvolver neste subcapítulo a respeito da ideia de *tradição* e ao qual voltarei, portanto, mais adiante.

Ficamos depois a conhecer *O Senhor Walser* (2006), «homem que se encontra, por enquanto, sozinho no mundo» (9) porque voluntariamente apartado dele. Quando opta por construir para si uma casa na floresta circundante ao bairro, não é, na verdade, um corte abrupto com a civilização que o Senhor Walser procura,⁵⁶⁶ ou sequer a solidão absoluta.⁵⁶⁷ estará em causa uma *outra* forma de relacionamento com «o barulho disforme [da] cidade» (11), dele seleccionando apenas os elementos que forem conducentes à criação de «um clima racional de convívio» (11). Com este gesto, o Senhor Walser abre caminho, literal e figuradamente, a um tipo de *descentramento* semelhante àquele a que, no subcapítulo anterior, aludia *O Senhor Swedenborg* (cf. p. 244), mobilizando questões de centro (aqui correspondente às ruas do bairro) e periferia (a floresta) sobre as quais, *mutatis mutandis*, nos poderíamos alongar neste subcapítulo a propósito de uma certa releitura do cânone literário ocidental que nesta série é proposta. Será essa, contudo, uma empresa por agora deixada em aberto.⁵⁶⁸

Surge então *O Senhor Breton* (2008), personagem que apenas nos dá a conhecer algumas das suas considerações sobre poesia ao longo da auto-entrevista que vai conduzindo no volume que lhe corresponde. Às dez perguntas, correspondentes a dez

⁵⁶⁶ «Situada a uns bons quilómetros do bairro mais próximo, a construção estava rodeada, como se disse já, de uma concentração de natureza nada receptiva a caminhares solitários, tal o emaranhado de galhos de árvores que pareciam por vezes completamente incontroláveis – como que dementes; quanto mais pensar na possibilidade de avanço de coisas mais largas: um mero carrinho de mão, por exemplo, tinha um único trajecto possível para alcançar a casa de Walser – *e essa estrada única*, com uma largura, a certo momento, não superior a dois metros – *tinha de ser defendida* (...) dos avanços silenciosos, mas absolutamente eficazes, da floresta.» (11, destaques meus)

⁵⁶⁷ «Walser senta-se então à mesa da sala e escreve a carta que há muitos anos lhe parece indispensável, dirigida a Thereza M. Nas suas linhas descreve, de modo contido, o espaço, e convida-a, com os mais recatados termos, para uma visita.» (18)

⁵⁶⁸ Cf. **CONCLUSÃO**.

capítulos, sobre a utilidade, o valor ou os efeitos da poesia, o Senhor Breton raramente chega, porém, a oferecer respostas conclusivas. Excepto, talvez, no respeitante a uma visão utilitarista da poesia, à qual de facto se opõe «porque a utilidade é assunto de distâncias exactas e previsões em gráficos [, ao passo que, para si, a poesia seria] uma coisa sagrada e mágica» (11). Avançando por entre rodeios⁵⁶⁹ e «análise[s] claramente subjectiva[s]» (53), o que o Senhor Breton nos apresenta são, na verdade, pistas que funcionam como forma enviesada de acesso àquilo que realmente pensa (nomeadamente no que diz respeito ao poder de concisão e condensação da poesia, em passagens como: «É evidente que ainda não falámos de muitos assuntos, mas isto é apenas uma entrevista extensa, não é um verso de uma linha.», 47), ou dúvidas sobre as quais deseja que, enquanto futuros “ouvintes” da entrevista que está a “gravar”, reflectamos, como a que se segue: «entre a literatura e a vida, quem é a lâmpada e a luz e quem é o insecto que por ela é atraído, senhor Breton?» (48). Retomamos, com este tipo de dilemas, uma hipótese já avançada na *Enciclopédia cruziana* segundo a qual a literatura, e neste caso a poesia, seria não apenas capaz de espelhar o mundo como também de, re-imaginando-o, de facto o reconfigurar (cf. pp. 74-77). Também esta uma questão à qual regressaremos no final do presente subcapítulo.

O penúltimo habitante que nos é dado conhecer é *O Senhor Swedenborg* (2009), que, tal como *O Senhor Henri*, se interessa por todos os temas, optando todavia pelo desenho em vez do discurso como via para pensá-los. Observámos em subcapítulos anteriores algumas das suas investigações geométricas sobre o modo demorado como se deve olhar para as coisas (cf. pp. 204-205), sobre o Outro (cf. pp. 232-233) ou sobre os “descentramentos contínuos” do mundo (cf. p. 244), assim como tivemos oportunidade de perceber este Senhor como um dos ouvintes mais assíduos, tanto das histórias do

⁵⁶⁹ «Mas voltemos à questão, senhor Breton – deixe-se de rodeios, por favor!» (42)

Senhor Brecht como das conferências do Senhor Eliot. E é justamente *O Senhor Eliot* (2010) o décimo e último morador a receber volume próprio nesta série, ao longo do qual “explica” alguns versos, que vê como causadores de estranheza ou desconforto, de autores empíricos como Cecília Meireles, René Char, Sylvia Plath, Marin Sorescu, W.H. Auden e Joseph Brodsky (há também menção a um verso de Paul Celan que não chega, contudo, a ser discutido). Sabemos já ser o Senhor Eliot um dos principais responsáveis pelos encontros que se dão neste bairro, uma vez que às suas conferências assistem sempre, entre outros, os senhores Swedenborg, Breton, Borges ou Balzac, e é também com o Senhor Eliot, depois do Senhor Breton, que voltamos à poesia enquanto objecto privilegiado de reflexão.

As análises do Senhor Eliot, menos abstractas do que as do Senhor Breton, aproximam-se de certa forma do gesto auto-reflexivo que permeia grande parte da produção literária de Tavares, conforme foi argumentado em **II.3.1. Velocidade e técnica**. Encontramos amiúde, nas suas conferências sobre os versos dos autores supramencionados, algumas reflexões que incidem, na verdade, sobre as “técnicas” de construção do próprio texto tavariano, como acontece no caso em que, discutindo um verso de René Char («*Estais dispensados, meus aliados, meus violentos, meus indícios*», 19), o Senhor Eliot discorre acerca da «proporção ideal entre a quantidade de clareza e a quantidade de obscuridade que um verso deverá ter para manter a ligação aos homens» (23) – uma *obscuridade* à qual, como vimos (*cf.* pp. 203-204), deve o leitor do texto tavariano estar disposto e atento. Ou como quando, “explicando” um verso de W.H. Auden («*O jardim não mudou, o silêncio está intacto*», 47),⁵⁷⁰ o define enquanto «reactualização de uma velharia» (51), um processo que, como veremos adiante, subjaz

⁵⁷⁰ Veja-se o que a este respeito já ficou dito nas pp. 203-204.

também à construção da série *O Bairro*, pela forma como nela se revisitam e mobilizam certas tradições literárias.

Complexos e singulares, pese embora alguns traços de carácter que entre si partilham (sendo, naturalmente, o desejo de pertença a esta comunidade utópica o mais significativo de todos), os Senhores tavianos, sendo apenas dez, representam todavia múltiplas formas de existência capazes de co-habitar num mesmo lugar, aqui designado por bairro. Múltiplas formas de ser e de estar no mundo, mas também e sobretudo múltiplas formas de *olhar* o mundo, não sendo, nesse sentido, certamente fortuitas as menções regulares a *janelas* em vários volumes da série, justamente a partir das quais as personagens observam, reflectem e teorizam sobre o mundo. Vejam-se os casos de *O Senhor Juarroz*, que «nunca ligava a televisão, optando pela janela» (2008: 43), de *O Senhor Calvino*, que todas as manhãs «afastava com as mãos as cortinas [para poder] observar o mundo» (2005^a: 17), ou de *O Senhor Breton*, que «tenta não olhar para o espelho, dirige-se à janela. Olha lá para fora. Começa a rir-se.» (2008: 25). Seria talvez este o momento de, recuperando uma passagem já comentada da *Enciclopédia cruziana*,⁵⁷¹ sugerir que cada um destes Senhores possa, na verdade, funcionar ele próprio como «uma janela pequenina» para o mundo, «infinito dentro dos seus limites [e] múltipl[o] como o Universo» ou, de facto, representar *um universo em si mesmo*.

Afirmar em subcapítulo anterior que *O Bairro* corresponderia a uma espécie de história da literatura em ficção que recupera, não aspectos biográficos, mas antes tópicos, tons, ideias e lógicas de escrita associáveis ao conjunto das obras assinadas pelos escritores aqui tomados como pontos de referência. Seria possível, ainda assim,

⁵⁷¹ «*De como um rectângulo pode ser infinito dentro dos seus limites; de como o Homem pode ter as mesmas características*», cf. pp. 135-137.

esboçar algumas aproximações de teor biográfico entre as personagens tavianas e as respectivas figuras empíricas, nomeadamente tendo em conta, por exemplo, o interesse pela biologia e pela óptica partilhado pelos dois Senhores Valéry;⁵⁷² as experiências com drogas feitas pelos dois Senhores Henri (mescalina e haxixe no caso de Michaux, absinto no caso da personagem tavianas);⁵⁷³ a filiação marxista dos dois Senhores Brecht; a abordagem existencialista dos dois Senhores Juarroz; o tom satírico e a desconfiança relativamente à cultura de massas partilhada pelos dois Senhores Kraus; o interesse pelo passado demonstrado pelos dois Senhores Calvino; a tendência para o isolamento verificada nos dois Senhores Walser;⁵⁷⁴ o gosto pelas entrevistas evidenciado pelos dois Senhores Breton;⁵⁷⁵ o tratamento filosófico de questões relacionadas com biologia ou geometria levado a cabo pelos dois Senhores Swedenborg;⁵⁷⁶ e o exercício de crítica literária desenvolvido pelos dois Senhores Eliot. Gonçalo M. Tavares refere-se, contudo, às suas personagens enquanto *homenagens* aos autores empíricos cujos nomes resgata,⁵⁷⁷ tendo mais em conta as suas obras do que propriamente as suas vidas. E é sobretudo isso que aqui nos interessa, e que passará a conduzir as nossas observações.

⁵⁷² Cf. e.g. VALÉRY, 1970.

⁵⁷³ Cf. e.g. Mathieu Perrot. 2015. "Riding the Lines": The Poetics of *Chevauchements* in Henri Michaux's Drug Experiments. Eugene Brennan e Russell Williams (eds.) *Literature and Intoxication: Writing, Politics and the Experience of Excess*. London: Palgrave Macmillan, 81-96.

⁵⁷⁴ Cf. e.g. C. Marcelo Miranda, C. Leonor Bustamante e J. Carolina Pérez. 2010. Robert Walser: El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria. *Revista Medica de Chile*, 138(3) : 373-8. Disponível em linha em:

(https://www.researchgate.net/publication/44681150_Robert_Walser_the_loneliest_writer_The_influence_of_his_disease_on_his_literary_work; último acesso: 03/04/2019).

⁵⁷⁵ Cf. e.g. André Breton. 1952. *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard.

⁵⁷⁶ Cf. e.g. Rudolph Leonard Tafel. 1867. *Emanuel Swedenborg as a philosopher, and man of science*. Chicago: E. B. Myers and Chandler. Disponível em linha em:

<https://archive.org/details/emanuelSwedenbor00tafe/page/n5> (último acesso: 06/04/2019).

⁵⁷⁷ Cf. e.g. <http://prelo.incm.pt/p/texto-e-fotografias-tania-pinto-ribeiro.html> (último acesso: 11/04/2019).

Encontramos em *O Senhor Valéry* observações em ciência e matemática⁵⁷⁸ comparáveis àquelas desenvolvidas por Paul Valéry (1871-1945) nos seus *Cahiers*,⁵⁷⁹ espécie de diário intelectual onde o poeta, ensaísta e filósofo anotava as versões iniciais de várias ideias que mais tarde surgiram desenvolvidas nas suas obras; em *O Senhor Henri* vemos um conjunto de aforismos e pensamentos⁵⁸⁰ semelhantes no seu género àqueles coligidos pelo poeta e pintor Henri Michaux (1899-1984) em *Passages* (1950) ou *Poteaux d'angle* (1971); a respeito de *O Senhor Brecht* e da obra de Bertolt Brecht, veja-se o que em **II.3.3. Ética e Cosmopolitismo** já ficou dito; em *O Senhor Juarroz* deparamos com uma escrita particularmente condensada, rigorosa, sem ornamentos ou euforia, deliberadamente impessoal e abstracta, frequentemente enigmática e paradoxal,⁵⁸¹ próxima no estilo daquela de *Poesia Vertical* (1958-1997, póstumo), do bibliotecário, crítico, tradutor e professor Roberto Juarroz (1925-1995); em *O Senhor Kraus* damos conta de uma postura fortemente crítica relativamente à política e à

⁵⁷⁸ Cf. e.g. «**A casa de férias**» («O senhor Valéry tinha uma casa sem volume onde passava férias. A porta e uma fachada eram as únicas coisas que existiam. (...) – Nos 2 sentidos se pode entrar e sair – dizia o senhor Valéry, todo contente. (...)), 27), «**O cubo**» («(...) Uma torre é feita para ver tudo. (...) Não há torres horizontais. (...) – Se a torre for um cubo vemos o mesmo, lá de cima, quer ela esteja na vertical ou na horizontal. (...)), 29) ou «**O truque**» («O senhor Valéry vestia sempre de negro. Ele explicava: / – Ao verem-me de preto julgam-me de luto e, por compaixão, não me enviam mais sofrimento. (...) – É como uma reacção química. (...)), 55).

⁵⁷⁹ Cf. Nicole Celeyrette-Pietri e Judith Robinson-Valéry (eds.) 1987-1990. *Paul Valéry: Cahiers, 1894-1914*. Paris: Gallimard.

⁵⁸⁰ Cf. e.g. «**O azar**» («O senhor Henri disse: as maldições são cálculos matemáticos que acertam no futuro e esperam por nós. (...)), 41), «**As influências**» (« (...) – ... um gigante é mais ouvido pelo céu que um anão. É da matemática. (...), 45) ou «**A realidade**» («O senhor Henri disse: se um homem misturar absinto com a realidade obtém uma realidade melhor.», 65).

⁵⁸¹ «**Sombras** / Claro que a sombra não é boa para esconder formas – pensava o senhor Juarroz –, mas é boa para esconder cores. Porém, se esconderes um quadrado branco numa sombra serás gozado por todos. / No entanto, tal como um mergulhador enquanto mergulha na água, dentro de uma sombra uma coisa preta e sem altura desaparece. / Por exemplo, pensava o senhor Juarroz, a sombra é um óptimo sítio para se esconder um quadrado preto. / O único problema é ser um esconderijo efémero – pensava. / – Mas não há esconderijo que não o seja. / Todos os esconderijos dependem do sol, murmurou ainda, enigmático, o senhor Juarroz.» (31-32)

democracia em particular,⁵⁸² similar àquela comumente adoptada pelo ensaísta, jornalista, poeta e dramaturgo Karl Kraus (1874-1936) nas suas crónicas; em *O Senhor Calvino* percebemos um interesse pelo espaço físico do bairro⁵⁸³ semelhante àquele demonstrado pelo das cidades em títulos como *Le Città Invisibili* (1972), do romancista e ensaísta Italo Calvino (1923-1985); em *O Senhor Walser* experienciamos, com o protagonista, sentimentos de humildade e compaixão⁵⁸⁴ equiparáveis àqueles descritos em *Der Spaziergang (A Caminhada, 1917)*, do contista e romancista Robert Walser (1878-1956); em *O Senhor Breton* somos confrontados com uma escrita quase “automática” e sem censura,⁵⁸⁵ como aquela defendida e adoptada no primeiro *Manifesto Surrealista* (1924), publicado em França pelo poeta André Breton (1896-1966); em *O Senhor Swedenborg* encontramos uma ligação entre a geometria e a

⁵⁸² Cf. e.g. «**As sondagens (1)**» e «**As sondagens (2)**» (« – Não basta receber a opinião da população. É necessário interpretá-la. Mesmo quando só escrevem uma cruz: o que significa essa cruz? Cada opinião pessoal deverá ser interpretada à lupa, por especialistas. (...) – Exacto. Eu! Eu! Eu é que vou interpretar objectivamente a opinião subjectiva das pessoas. / – Bravo! Eis a ciência. (...) / – Que se mantenha o científico das sondagens, sempre gostei da ciência. Mas que as unidades dessa ciência sejam definidas por mim.», 51-53).

⁵⁸³ Cf. pp. 217-218.

⁵⁸⁴ «Escurecera já, e até lá abaixo, ao aglomerado de casas do bairro mais próximo, era necessário percorrer vários quilómetros e este estava longe de ser o melhor trajecto para se fazer de noite. Walser, embora já cansado, mantinha toda a sua energia concentrada na hospitalidade: procurou cobertores, foi buscar dois colchões, almofadas – tentava enfim que ninguém se sentisse desconfortável na sua casa. / (...) Com uma vela acesa na mão (...) e contornando, cuidadoso, os vários obstáculos, humanos e materiais, espalhados (...), Walser tentava orientar-se de modo a chegar ao seu quarto e assim alcançar, finalmente, depois de um dia tão longo e cansativo, a cama (...). / O certo é que (...) Walser, depois de várias tentativas para encontrar o seu quarto, desistiu. Estava, nessa altura, de tal modo fatigado que decidiu deitar-se mesmo ali, no que lhe parecia ser um corredor (...). / Tentando controlar uma certa vergonha, Walser aproximou-se de um homem que ressonava a poucos metros de si (...) e puxou assim para si, com gestos muito lentos e cuidadosos, o pequeno cobertor que, e tal tranquilizou-o moralmente, já antes escorregara para os pés do homem, tendo deixado pois de cumprir a sua função. (...)» (36-38)

⁵⁸⁵ «O mais forte rochedo é aquele que conseguimos desenhar, mas não agarrar. O verso perfeito é irmão daquilo que não conseguimos agarrar. Será isto uma definição, senhor Breton? / Uma águia é feita da mesma matéria que o verso. Para os observar (à águia e ao verso) o homem terá de levantar a cabeça até que o pescoço lhe doa; e para os respeitar terá de curvar a cabeça, até que, de novo, o pescoço lhe doa. Que lhe parece? Concorda? / Como vê, senhor Breton, há muitas afirmações no mundo e algumas não são erradas. / É verdade que me desviei em relação ao fulcro da minha questão, mas de um modo geral concorda com esta análise claramente subjectiva? Vê aqui algum erro? Vê alguma afirmação correcta, senhor Breton?» (52-53)

teologia⁵⁸⁶ correspondente àquela sugerida por Emanuel Swedenborg (1688-1772) nos seus *Principia* (1734),⁵⁸⁷ colecção em três tomos nos quais o cientista, inventor, místico e filósofo procurava explicitar uma ligação entre a Matéria e o Espírito através da geometria, por meio da qual defendia ser possível apreender a ordem e a estrutura do universo; e em *O Senhor Eliot* surgem algumas considerações acerca da criação artística e do cânone literário que parcialmente desenvolveremos neste subcapítulo e que se aproximam, de certa forma, de alguns pressupostos defendidos pelo poeta, dramaturgo e crítico literário T. S. Eliot (1888-1965), no seu ensaio “What is a classic?” (1944).⁵⁸⁸

Sendo portanto possível (mas, em rigor, não necessário para a compreensão dos textos) encontrar algumas correspondências entre as vidas das personagens e as dos autores empíricos aqui tomados como referentes, ao que brevemente aludi, assim como traçar algumas aproximações temáticas, estilísticas ou genológicas entre as obras desses autores e cada um dos volumes da série tavariana, é importante reconhecer que não se trata nesta série, nem do ponto de vista biográfico nem do ponto de vista artístico, de uma tentativa de imitação mas sim de um exercício de reconfiguração e reescrita, com tudo o que isso implica de *aproximação* (como vimos) mas também de *desvio* (como veremos, adiante) em relação às figuras e aos textos de partida. Aparentemente inegável, contudo, será o facto de as personagens serem escolhidas e as suas vidas ficcionais modeladas a partir das experiências de leitura do autor, leituras essas que corresponderão, pelo menos em parte, a um certo cânone por si eleito.

⁵⁸⁶ Cf. e.g. «**Dentro e fora**» («(...) 4. Quanto mais fora do maior número de coisas, maior o recipiente que nos contém (...) / 5. Estar fora de tudo é estar dentro do maior dos recipientes. / 6. O homem isolado (recusou todos os recipientes) é rodeado por Deus», 47) ou «**O Espírito das coisas (aquilo que não conheces)**» («1. Mas atenção: nada tem o seu centro no vazio (...) / 2. Tudo é origem de algo e originado por algo (...) / 3. Não existem ligações, apenas a Ligação (...) / 4. A Ligação é o Espírito (...) / 5. O Espírito é o que liga o céu à terra... / 6. ... e a terra ao céu», 80-81).

⁵⁸⁷ Disponível em linha em: <https://archive.org/details/principiaorfirst01swedrich/page/n6> (último acesso: 18/04/2019).

⁵⁸⁸ Cf. ELIOT, 1957 [1944].

Percorrer *O Bairro* equivale, pois, não apenas a percorrer um *lugar* idealizado (cf. **II.3.2. Comunidade e utopia**), como também uma espécie de *biblioteca* idealizada e reincidente, aliás, na obra de Tavares. Nomes como os de Paul Valéry, T. S. Eliot, Henri Michaux ou Robert Walser marcam presença, por exemplo, em títulos como *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013: 196, 198, 273, 329 ou 378), e, se regressarmos ao mapa do bairro incluído na página 193, veremos ainda vários outros moradores (como Borges, Kafka, Proust ou Joyce) para os quais este terá sido projectado⁵⁸⁹ e que recebem, na obra intitulada *Biblioteca* (2004^e),⁵⁹⁰ verbete próprio. Falamos pois de um conjunto de “grandes mestres”⁵⁹¹ que sempre pairam sobre a obra tavariana⁵⁹² e com cujas obras se procura manter continuada conversação. Já tivemos, nesse sentido, oportunidade de mencionar o diálogo que em *Uma Viagem à Índia* se estabelece com as obras de Homero e de Joyce,⁵⁹³ assim como poderíamos, ainda, aludir à reescrita da tragédia ateniense *Alceste* (438 a.C.), de Eurípides, que tem lugar em *Os Velhos Também Querem Viver* (2014^b) com a Guerra dos Balcãs no século XX como pano de fundo.

⁵⁸⁹ Afirma Tavares tratar-se este de “um projecto para a vida” (cf. <https://bombmagazine.org/articles/gon%C3%A7alo-m-tavares/>, último acesso: 19/04/2019) que, não obstante, colocou por agora em pausa, mesmo que tenha surgido, entretanto, aquele que parece o *incipit* de um volume dedicado a um novo Senhor, em formato digital. Veja-se “O Senhor Voltaire e o Século XX – a fotografia e a dança”, disponível em linha em: <https://www.noticiasmagazine.pt/2013/o-senhor-voltaire-e-o-seculo-xx-a-fotografia-e-a-danca/> (último acesso: 19/04/2019).

⁵⁹⁰ Trata-se de um livro composto por cerca de 300 verbetes, cada um deles dedicado à obra de um diferente autor empírico e desenvolvido a partir de «uma ideia ou apenas uma palavra mais usada pelo escritor (por vezes, mesmo associações inconscientes e puramente individuais)» (TAVARES, 2004^e: 8).

⁵⁹¹ A expressão é utilizada numa entrevista concedida por Tavares à *Revista Prelo* (IN-CM), em Julho de 2017. Disponível em linha em: <http://prelo.incm.pt/p/texto-e-fotografias-tania-pinto-ribeiro.html> (último acesso: 20/04/2019).

⁵⁹² A analogia poderia fazer-se, aqui, por outra via, aludindo a uma questão levantada pel’*O Senhor Breton*: «Senhor Breton: acredita que existe apenas uma lâmpada no mundo ou tem o pressentimento de que há diversas *fontes de luz*, onde poderemos incluir o Sol, Goethe e muitos outros *autores*?» (2008: 47, destaques meus). É em termos semelhantes e na esteira de Didi-Huberman, aliás, que Taciane Aparecida Couto propõe, num breve subcapítulo da sua Dissertação de Mestrado (2016: 63-64), uma leitura dos Grandes Textos que sobrevivem n’*O Bairro* como “vaga-lumes”.

⁵⁹³ Cf. nota 436.

Evidente em todas as construções intertextuais que ganham forma na obra de Tavares será, porventura, e ao contrário do que vimos suceder na *Enciclopédia cruziana*, uma predominância de referentes textuais de proveniência *européia*. No caso concreto dos Senhores que povoam *O Bairro*, por exemplo, todos os seus referentes empíricos e respectivas produções textuais são efectivamente de origem europeia (França, Bélgica, Alemanha, Áustria, Itália, Suíça, Suécia e Inglaterra),⁵⁹⁴ com excepção do argentino Roberto Juarroz. E se é certo que não podemos fazer corresponder este bairro textual a qualquer espaço empírico (*cf.* **II.3.2. Comunidade e utopia**), certo é também que existem, em alguns volumes da série, menções específicas à Europa (*cf. e.g.* TAVARES, 2005: 27), espaço geográfico mas sobretudo histórico e político cuja presença intuímos, na verdade, em boa parte da produção literária de Tavares. Trata-se de uma presença, explícita ou implícita, cuja assiduidade poderemos atribuir ao facto de a obra tavariana ser, no panorama literário português, possivelmente aquela que mais se aproxima, temática e filosoficamente, dos grandes conflitos bélicos que assolaram a Europa no século XX e, em particular, das tensões do pós-Segunda Guerra Mundial; ou, e à luz do que ficou dito no subcapítulo **II.3.3. Ética e cosmopolitismo**, pelo facto de a Europa ser vista por Tavares como «o espaço que mais protege os direitos humanos».⁵⁹⁵

Num breve artigo para a *Livres Hebdo* que Véronique Rossignol assina em Setembro de 2009,⁵⁹⁶ Tavares é aliás, e antes de mais, apresentado como «grand écrivain européen», justamente pela forte herança (literária, científica, histórica e social)

⁵⁹⁴ Ainda que Calvino tenha nascido em Cuba e Eliot nos Estados Unidos da América, as suas nacionalidades são italiana e inglesa, respectivamente.

⁵⁹⁵ *Cf.* <http://prelo.incm.pt/p/texto-e-fotografias-tania-pinto-ribeiro.html> (último acesso: 24/04/2019).

⁵⁹⁶ *Cf.* http://1.bp.blogspot.com/_9LJvAj7KM7M/Sqry6705xkI/AAAAAAAAA5I/Q1k_FsNbA0o/s1600-h/Portrait%2520LH%25202009-1-150jpg.jpg (último acesso: 24/04/2019).

européia discernível no seu universo literário.⁵⁹⁷ Uma herança relativamente à qual acredita o autor ter responsabilidades a assumir, sendo a primeira delas a seguinte:

Os velhos

Deixar espaço ao espaço.

O corpo não pode interromper o que existe primeiro.

Deixar Espaço ao Espaço

tempo ao tempo

Ser atencioso com os Velhos (espaço e tempo).

Ser atencioso com o espaço e com o tempo.

Dar atenção aos Sábios.

(TAVARES, 2001: 35)

Para Tavares, será responsabilidade do autor contemporâneo estar atento aos sinais deixados por aqueles que o precederam no tempo e no espaço,⁵⁹⁸ reconhecendo a existência de uma tradição com a qual deve, não romper («O corpo não pode interromper o que existe primeiro.»), mas de certa forma alinhar-se. Alinhar-se reconhecendo a existência e a importância de certas obras *do* passado *no* passado, mas também e sobretudo percebendo a sua sobrevivência e adequação ao momento *presente*. Até porque é *do* e *para* o presente, afinal, um presente sempre renovado, que falam essas obras capazes de resistir ao tempo,⁵⁹⁹ justamente porque o atravessam e nele se

⁵⁹⁷ Na entrevista concedida por Tavares à *Revista Prelo*, já referida em notas anteriores, é inclusive abordada a preparação de um projecto editorial coordenado pelo autor junto da IN-CM e que consistirá na publicação de uma colecção intitulada, justamente, *Europa*. Cito: «A ideia é que a colecção Europa abranja livros de ficção, de poesia e de ensaio, sejam clássicos ou contemporâneos. Para já, prevê-se editar um livro de cada um dos países europeus.»

⁵⁹⁸ Diria a este respeito *O Senhor Eliot*: «quem dispensa os indícios que o rodeiam corre o risco de se tornar subordinado do seu próprio presente, da sua actualidade.» (2010: 27). Veja-se também, nesse sentido, a entrevista concedida pelo autor a Pedro Mexia em Outubro de 2010, disponível em linha em: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipsilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246> (último acesso: 27/04/2019).

⁵⁹⁹ Lemos em *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002^b), monólogo tavariano equiparável à peça *Waiting for Godot* (1953) do dramaturgo irlandês: «Acredito na existência de duas vidas. (...) Acredito, sim, que existe a vida por fora, uma, e a vida por dentro, duas. E o único corpo humano vive, assim, duas vezes ao mesmo tempo. Nas acções que faz em tudo o que ocorre um milímetro acima da pele; e no que pensa, imagina e sonha, um milímetro abaixo da pele. (...) Os meus contemporâneos da vida de dentro, esses, são aqueles cujas ideias ou imaginações se aproximam das minhas ideias ou imaginações. Estes contemporâneos da minha vida 2 podem não ser contemporâneos da minha vida 1 e, neste caso, eu não os posso matar, nem despir ou abraçar – fisicamente falando, sempre. Nesta vida 2, nesta vida de dentro,

impõem, assim, como *clássicos*.⁶⁰⁰ Transportando-as para os seus textos, onde com elas estabelece diálogo, Tavares demonstra, desse modo, reconhecê-las como tal, ao mesmo tempo que assegura, com este gesto, uma forma de garantir a sua sobrevivência.

O Bairro resulta, assim, da leitura mas também como releitura de um certo cânone ocidental, preservando mas ao mesmo tempo reconstruindo uma memória literária que, mantendo presentes alguns aspectos da sua antiga forma, aponta no entanto, e acima de tudo, para novas direcções.⁶⁰¹ «Agora temos de avançar a grande velocidade em direcção ao passado», dir-nos-ia *O Senhor Kraus* (2005: 74),⁶⁰² devendo contudo ser capazes de *fazer significar* esse passado noutros sentidos. «O que se fala aqui é do louvor a uma *memória baralhada*, a uma *memória imprevisível*» (TAVARES,

nesta vida da cabeça interior, Séneca, nascido há dois mil anos, é meu contemporâneo porque as suas cartas também foram escritas para mim, e Aristófanes, Sófocles e Beckett, para falarmos de teatro, são também meus contemporâneos, e ainda Musil com a sua peça *Os visionários*: meu contemporâneo.» (63-64) Ou, ainda, em *Atlas do Corpo e da Imaginação* (2013): «**Abandonar a cronologia** / A propósito de Jaspers, Arendt fala da importância de “abandonar a ordem cronológica consagrada pela tradição, a sequência coerente em que cada filósofo transmitia a verdade ao seguinte.” / Este abandonar do “modelo temporal de passagem de testemunho, de sucessão linear” é fundamental. (...) Fora do âmbito histórico, a partir do momento em que se pode ter no mesmo espaço físico, lado a lado, um livro do século X a.C. e um livro escrito em 2005, a partir do momento em que uma pessoa pode, no intervalo de algumas horas, ler passagens de um e de outro livro, isto é, em duas horas, pode saltar trinta séculos (e este *saltar* é um *unir*), a partir do momento em que tal sucede a *cronologia dos pensamentos* torna-se secundária. O que importa, defende Arendt, são os efeitos que a leitura de determinadas ideias provoca e não a data em que essas ideias foram escritas ou produzidas. A intensidade da influência não depende de datas mas sim da força da emissão, cruzada com o momento reflexivo do receptor. (...) Ou seja, todas as ideias são nossas contemporâneas. (...) É este *processo de tornar contemporâneo* que pode também ser descrito como *processo de conhecer*. *Conhecer é tornar presente*; conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo, é puxá-lo para *aqui* e para *hoje*.» (36-37).

⁶⁰⁰ A noção de “clássico” é cara ao autor e muitas vezes explorada nas entrevistas que concede. Para além das já referidas à *Revista Prelo* ou a Pedro Mexia (para o *Público*), veja-se (ou ouça-se) o episódio 23 (Junho de 2016) de “Biblioteca de Bolso”, um *podcast* de Inês Bernardo e José Mário Silva, com Tavares e a respeito da sua obra. Disponível em linha em: <https://soundcloud.com/biblioteca-de-bolso/ep-23-goncalo-m-tavares> (último acesso: 28/04/2019).

⁶⁰¹ Tratar-se-á, para utilizar as palavras com que *O Senhor Eliot* define, na sua 5.ª Conferência, um verso de W. H. Auden já citado nesta tese («*O jardim não mudou, o silêncio está intacto*»), da capacidade de «reactualização de uma velharia» (2010: 51). No conjunto da obra tavariana, veja-se ainda, nesse sentido, o exemplo recente de *A Mulher-Sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado* (2017), integrado na série *Mitologias* (cf. **Anexo III** nesta tese), onde justamente é actualizada a história tradicional da criança que se perde na floresta, substituindo-a por uma casa de máquinas.

⁶⁰² Encontramos uma ideia semelhante em *O Torcicologologista, Excelência*: «– E como é evidente não se trata de descobrir o antigo no passado, trata-se de ir ao passado para descobrir o novo. Enfim, é isso. / – Recuemos, pois, em direcção ao novo.» (2015: 211)

2013: 374), de uma reflexão *no* texto *sobre* os Grandes Textos, capaz de empurrar o *próprio cânone* para outros lugares:

Mapas

(...) O que fazes com o mapa que um poema te deu? O que fazes com o mapa que um romance te deu? A quantidade e a qualidade das coisas que fazes dão o efeito da literatura. A literatura forte leva-te para um sítio-longo – e nenhum caminho que dela sai é curto.

E claro que há literaturas de diferentes escalas.

Porém, o território ocupado por uma literatura não depende do território ocupado pela narrativa. Ou seja: o território literário não são as 100 ou as 600 páginas; não é o assunto sobre o quotidiano ou imperadores. O território de uma literatura é o espaço para onde essa literatura empurra. Um verso forte de três palavras possui mais território do que seis volumes de um estudo aborrecido.

(TAVARES, 2018: 52-53)

Trabalhar sobre os “mapas” deixados pelo cânone significará, pois, naturalmente revisitá-los, mas também e sobretudo reinterpretá-los de modo a, *neles* e *com* eles, abrir caminho para novos “territórios” hermenêuticos.⁶⁰³ Mistura de lembrança e esquecimento, “tatuagem e palimpsesto” (no dizer arguto de Manuel Gusmão),⁶⁰⁴ o texto “novo” que dialoga com o cânone “antigo” funcionará como «aquela personagem descrita pelo escritor T., personagem que era tão vesga que às quartas-feiras olhava, ao mesmo tempo, para os dois domingos» (TAVARES, 2005^a: 67), ou seja, situar-se-á entre o passado e o futuro, olhando um e outro e instituindo-se, no presente, como *ponte* entre ambos. E é justamente neste *trajecto* assegurado pelo texto novo que o cânone, sendo mobilizado, ganha espaço para se reinventar.

De onde vêm e para onde vão, tanto o texto canónico quanto o texto novo, eis uma preocupação com a qual deparamos amiúde na obra tavariana e que exprime, com particular pertinência, *O Senhor Calvino*:

⁶⁰³ Veja-se, nesse sentido, a leitura de um verso de Joseph Brodsky («*Uma paisagem absolutamente canónica, melhorada pela inundação*») proposta pel’*O Senhor Eliot* na sua 6.^a Conferência (2010: 57-68).

⁶⁰⁴ «Nós somos também isso mesmo: corpos históricos singulares, percorridos por uma *escrita emaranhada*; uma voz escrita, inscrita e excrita – *tatuagem e palimpsesto*.» (GUSMÃO, 2010: 10)

Calvino (...) tirou uma pequena folha do bolso e apontou o seguinte:

Provinciano

- *no espaço*

- *no tempo.*

Provinciano no espaço, pensou, é aquele que é influenciado e tenta influenciar os quarenta metros quadrados à sua volta. Provinciano no tempo é aquele que é influenciado pela tarde anterior e pretende influenciar, quando muito, os dois dias seguintes.

(2005^a: 67)

Talvez julgássemos mais provável encontrar esta passagem no volume dedicado ao Senhor Eliot, tendo em conta o modo como o seu correspondente empírico define, em “What is a classic?”, uma determinada ideia de “provincialism of time”: «one for which history is merely the chronicle of human devices which have served their turn and been scrapped, one for which the world is the property solely of the living, a property in which the dead hold no shares» (1957 [1944]: 69). É contra um certo excesso de presentismo, pois, que se posicionam ambos os textos, crendo que seja responsabilidade do autor contemporâneo estabelecer um compromisso, não apenas com o *agora* mas também com o *antes* e o *depois*. No limite, porque «quem só pertence a uma geração merece só pertencer a uma geração.» (TAVARES, 2002^b: 64), e atendendo a tudo o que tem ficado dito, neste e noutros subcapítulos, sobre a obra de Tavares, parece-me evidente não ser essa a sua intenção.

Dialogando criativamente com uma tradição literária que transportam e transformam, os volumes de *O Bairro* parecem procurar inserir-se, de certo modo, naquilo que Wai Chee Dimock entende por *deep time*: «a set of longitudinal frames, at once projective and recessional, with input going both ways, and binding continents and millennia into many loops of relations, a densely interactive fabric» (2006: 3-4).⁶⁰⁵

⁶⁰⁵ Num artigo intitulado “World literature and cosmopolitanism”, cujo conteúdo se relaciona, também, com o anterior subcapítulo desta tese (II.3.3. **Ética e cosmopolitismo**), César Domínguez associa, justamente, o conceito de “deep time” proposto por Dimock ao de “conviviality”, proposto por Paul

Circulando por entre tempos, espaços e textos, «o que importa [n’*O Bairro*] é o movimento»⁶⁰⁶ (2005^a: 21, destaque meu) e a possibilidade de, mantendo-o, des-fixar e re-fixar ligações com base na *força* de certas ideias,⁶⁰⁷ independentemente da sua origem espaço-temporal:⁶⁰⁸

- Por exemplo, uma ideia que aparece num livro ou numa conversa ganha força e vai avançando de mesa em mesa, de boca para ouvido e, depois, de casa em casa, de localidade em localidade, de país para país, de continente para continente, etc., etc.
 - E assim sucessivamente: uf!
 - Repare, por exemplo, Vossa Excelência, que uma ideia passa as fronteiras entre países sempre com um salto elegantíssimo, se assim nos podemos exprimir.
 - Salta por cima.
 - Por cima?
 - Por cima, claro.
 - De país em país, uma ideia vai sendo levada pela atmosfera: as ideias fortes pelos ventos fortes...
 - ... pela brisa neutra, as ideias tranquilas. É isso?
 - É isso. (...)
- (TAVARES, 2015: 68-69)

Gilroy, procurando definir a literatura-mundo enquanto «a process of “cohabitation and interaction”». Cf. D’HAEN *et al.*, 2012^a: 242-252.

⁶⁰⁶ O tópico do *movimento constante* e da *reconstrução* perpassa, aliás, e de formas diversas, todos os volumes da série. Cf. *e.g.* o excerto seguinte, retirado de *O Senhor Brecht*: «**Projectos** / O bosque desenvolvia-se lentamente, como era hábito desde há séculos, quando chegou um homem e apresentou um projecto. / Durante três dias deitaram árvores abaixo. / Ao 4.º dia repousaram do esforço. / Passado um ano veio outro homem, olhou para o que agora era uma planície, e disse: / - Faltam aqui árvores. / Nos três dias seguintes plantaram árvores. / Ao 4.º dia repousaram do esforço. / Ao fim de doze anos o bosque estava outra vez recomposto. / Chegou, então, outro homem.» (2004: 22) Ou ainda o seguinte, retirado de *O Senhor Kraus*: «Tudo muda, meus caros, e tudo o que é posto de pé, mais tarde cai. Portanto, a partir de hoje vamos ser a primeira cidade que constrói com a lucidez de perceber que tudo é temporário – temporarium tudio – portanto: deitaremos prédios abaixo e deitaremos prédios acima.» (2005: 76)

⁶⁰⁷ Novamente os “descentramentos contínuos” a que se referia, no subcapítulo anterior, *O Senhor Swedenborg*.

⁶⁰⁸ Lemos em *Atlas do Corpo e da imaginação*: «No mundo do pensamento, escreve Gellner, as “alianças [...] são contingentes e livremente escolhidas [...]. As ideias comportam-se como homens individualistas: não estão incorporadas em classes ou castas, combinam-se livremente e anulam, de igual modo livremente, as suas associações”. Não há castas de ideias, não há hierarquias, “as ideias estabelecem contactos livres e formam associações livres entre si, em vez de serem subordinadas pelo estatuto que lhes é imposto a partir de cima por alguma teoria mais abalizada do que elas próprias”. / Pensar envolve a liberdade de associações, a liberdade de ligações. As ideias são assim partículas livres que se excitam pela proximidade de outras, que assumem *noivados espontâneos*, mas não eternos, noivados que se podem quebrar a qualquer momento, devido a uma outra aproximação excitante.» (2013: 61-63)

Por um lado, são estas ideias que se vão fixando nos diferentes territórios nacionais delimitados pelas fronteiras que atravessam, e por consequência nas suas culturas e literaturas. É esse o caso, aliás, das várias “ideias fortes” veiculadas pelos textos dos autores empíricos tomados como referentes na construção das personagens e das narrativas breves que compõem *O Bairro*, e que assim se tornam, portanto, parte da própria literatura portuguesa. Por outro lado, ao tornarem-se património comum e partilhado pelos diferentes territórios onde circulam e heterogeneamente se estabelecem, estas “ideias fortes” contribuem também, na verdade, para esbater essas fronteiras que atravessam, e por isso o mundo onde existem mas também aqueles outros que, justamente pela sua chegada, permitem *imaginar*. Porque, estabelecendo-se *trans-nacionalmente*, estas ideias redesenham, de certo modo, a cartografia do mundo, unificando-o parcialmente; e porque perceber essa união equivalerá, por sua vez, a perceber uma outra forma de ser e de estar no mundo, e portanto a re-imaginá-lo nas suas possíveis “ligações”, para retomar uma expressão anterior.

Falo então de uma *imaginação cosmopolita* que, correspondendo a uma determinada forma de *ver e re-conceber* o mundo enquanto *casa-comum*, se consubstancia numa ideia de literatura-mundo comparada como aquela que creio subjazer à produção de textos como estes que enformam *O Bairro* tavariano. Será este um dos argumentos centrais a consolidar na **Conclusão** que se segue.

CONCLUSÃO

Investigar a partir de pontos conhecidos

Todo o investigador investiga porque está perdido e será sensato não ter a ilusão de que deixará de o estar. Deve, sim, no final da sua investigação, estar mais forte. Continua perdido, mas está perdido com mais armas, com mais argumentos. Como alguém que continua náufrago, mas que tem agora, contra as intempéries e os perigos, um refúgio mais eficaz.

(Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*)

LITERATURA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA COMO CASO DE LITERATURA-MUNDO

SENTIDO DA PAISAGEM

Nós não abarcamos o infinito nem a Natureza na sua forma mais pura. Sem a existência de janelas e miradouros, a paisagem não faz qualquer sentido.

(*Malgorzata Zajac*)

(CRUZ, 2015^b: 181)

¶ Δ

65. Disse o Profeta: É mais sábio perguntar do que responder.

(CRUZ, 2013^a: 658)

Desde 2014, Thomas Oliver Beebee assume a coordenação de uma série de volumes intitulada *Literatures as World Literature*, publicada pela editora Bloomsbury e que conta, até à data, com nove títulos.⁶⁰⁹ Na maioria dos casos, o principal critério estabelecido nesta série para que se considere determinada literatura nacional (como a alemã, a dinamarquesa, a norte-americana, a holandesa e a flamenga ou a brasileira), género literário (como o romance policial), movimento artístico (como o Surrealismo) ou até mesmo certo autor (como Roberto Bolaño) *como caso de* literatura-mundo passará sobretudo pelo reconhecimento das suas várias formas de circulação, sobrevivência, interacção e influência ao longo de tempos e de espaços que transcendam os da sua produção. Partilhando, pois, com Beebee uma das inflexões que proponho na minha abordagem sobre o conceito de literatura-mundo, e que consiste na possibilidade de pensá-lo a partir de um conjunto de textos literários decorrentes e representativos de apenas *uma* realidade cultural e nacional (neste caso, a portuguesa), opto contudo por

⁶⁰⁹ Cf. <https://www.bloomsbury.com/us/series/literatures-as-world-literature/> (último acesso: 02/08/2019).

outra via para os encarar como possíveis casos de literatura-mundo, ao que corresponderá a minha segunda inflexão.

Se é de facto aos níveis da circulação e da tradução que a maior parte dos textos literários tem sido, nas últimas duas décadas, considerada como caso de literatura-mundo, creio por minha vez que valha a pena atribuir maior destaque à produção (i.e., ao *texto em si mesmo*) como via igualmente produtiva para fazê-lo, do que, por conseguinte, me ocuparei nesta Conclusão cujo título condensa, na verdade, o argumento central da tese que apresento. Creio, com efeito, que certos textos, como aqueles abordados na Parte II deste trabalho, possam constituir «um perfeito ponto de fuga para uma reflexão sobre literatura-mundo, bem como uma outra forma (diferente) de a conceber e de a *praticar* literariamente» (BUESCU, 2013: 82, destaque meu).⁶¹⁰ Assim, destacarei sete características da *Enciclopédia* cruziana e do *Bairro* tavariano sobre as quais fui reflectindo em capítulos anteriores e que justificarão, a meu ver, pensá-los como casos de literatura-mundo, acima de tudo pela forma como neles creio materializar-se uma certa ideia de imaginação cosmopolita.

Em primeiro lugar, sublinho a *diversidade genológica* por que são compostas ambas as obras, que desse modo reivindicam expressamente a sua relação com diversas instâncias de reflexão teórica, cultural e de produção discursiva (como a epistemologia, a filosofia, a crítica, a política, a religião, a história, a ecologia ou a motricidade, entre outras, cuja conformação não poderá naturalmente ser considerada como especificamente nacional), bem como com diferentes tradições linguísticas e literárias cujas formas textuais mobilizam e transformam (como o haicai, no caso da *Enciclopédia*), incorporando-as no uso literário do português e, portanto, na própria

⁶¹⁰ Acrescenta ainda a autora: «Algumas obras existem em que é manifestamente na impossibilidade de as ler como autocontidas que reside o convite que nos enviam.» (BUESCU, 2013: 81)

literatura portuguesa, cujo património assim passam a integrar.⁶¹¹ As várias formas e os vários géneros literários mobilizados nas duas obras (como os comentários, as citações, os aforismos, os contos, os poemas, os paradoxos, os provérbios, os dísticos, as parábolas, as lendas, os diários, os diálogos ou as passagens de livros sagrados, para sinalizar apenas alguns) resultam e consubstanciam-se, de modo quase invariável, numa proliferação de *textos breves* altamente simbólicos, cujas premissas servirão, acima de tudo, como exemplos ou paradigmas (i.e., serão mais alusivas do que propriamente restritivas). Sendo flexíveis dos pontos de vista constitutivo e hermenêutico, estes textos breves tornam-se propícios a múltiplas reconfigurações e, assim, potencialmente compreensíveis (ainda que de formas heterogêneas) em diferentes momentos históricos, diferentes contextos sociais e perante diferentes grupos de leitores (ou ouvintes) – e será, creio, esse pendor *universalizável* o primeiro fundamento para que a eles se recorra de modo tão continuado nas duas obras, e que justificará a sua inclusão no âmbito de uma reflexão na qual se proponha tomá-los como casos de literatura-mundo.

Em segundo lugar, destaco a multiplicidade de *espaços* descritos e identificados na *Enciclopédia*, por oposição ao anonimato daquele onde se situa e desenvolve a acção do *Bairro*. O excesso de referentes espaciais na obra cruziana e, em contrapartida, a quase ausência da sua explicitação na de Tavares concorrem, por vias opostas mas na verdade equiparáveis tendo em conta o efeito que produzem, para uma certa impessoalidade dos episódios narrados que, desse modo, se tornam mais facilmente transponíveis para os diferentes contextos geográficos da sua recepção. Evidente será, em qualquer dos casos, a sua não-coincidência com o espaço geográfico português, do

⁶¹¹Referindo-se à «poesia “omnívora”» (BUESCU, 2013: 84) de Herberto Helder e aos poemas por si *mudados*, afirma Helena Carvalhão Buescu em termos úteis para uma compreensão do modo como, na *Enciclopédia*, se incluem e *mudam* formas textuais provenientes de diferentes tradições culturais: «o próprio acaso do processo não apaga, pelo contrário, a historicidade dos textos que são mudados, ou a alteridade das culturas e das literaturas que eles representam ou que sinalizam.» (id., *ibid.*: 95)

qual objectivamente emanam (e ao qual, no caso da *Enciclopédia*, há por vezes menções oblíquas) mas onde de forma alguma caberão. Acontecendo um pouco por toda a parte ou, pelo contrário, em parte incerta, as histórias narradas serão pois percebidas como passíveis de decorrer nos espaços assinalados *como em quaisquer outros*, daí resultando a percepção da existência (ou pelo menos da possibilidade de existência) de uma comunidade de dimensões potencialmente planetárias, interligada pela possível afinidade dos problemas que no seu seio se partilham.

Sugerir ou conceber a existência de uma comunidade de escopo planetário poderá assim passar, entre outros, por um reconhecimento da ocorrência e da relevância daquilo que, em alguns momentos desta tese, referi como *problemas-mundo*, sendo esse o terceiro elemento que gostaria de destacar para uma argumentação da literatura portuguesa contemporânea, aqui representada pelos textos de Cruz e de Tavares, enquanto caso de literatura-mundo. Por problemas-mundo designei aqueles percebidos como virtualmente comuns ou por uma maioria partilháveis a uma escala mundial, e que incidiriam sobretudo sobre 1) questões de ética e de direitos humanos, que justamente assentam sobre aquilo que de mais básico pode de facto ser partilhado por todos os seres humanos unindo-os numa «rede imensa» (CRUZ, 2015^a: 58), como o serão, por exemplo, o direito à vida, à liberdade de pensamento e de expressão, ao trabalho, à educação, à saúde, à previdência social e à paz, de vários modos implicados nas narrativas do *Bairro* tavariano; ou sobre 2) questões que, historicamente, parecem não deixar de apelar à reflexão,⁶¹² como a identidade, a mudança, a arte, a imaginação, o

⁶¹² Referindo-se aos textos de Boyle, Buck, Smith, Wright e Bowles, afirma Alexa Weik von Mossner em termos que creio transponíveis para um certo entendimento dos textos de Cruz e de Tavares: «The most pertinent argument, however, for understanding these American texts as part of world literature is that their story structures are built on what Hogan has called “literary universals” and thus on universals in human emotion. As Hogan explains in *Affective Narratology*, “the particularity of an individual work is at least in certain respects comprehensible only by reference to the ways in which it relates to a more general pattern... patterns that recur across works in different traditions and different historical periods”

amor, o conhecimento, a transcendência, a mitologia, a ciência, a morte, a memória, a tradição ou o tempo, amplamente exploradas na *Enciclopédia cruziana*.⁶¹³

Privilegiando ao nível temático a exploração destes problemas-mundo, aos textos dos dois autores estará assim subjacente uma dimensão cosmopolita, materializada em diversas representações de uma ideia de *comunidade* e de responsabilidade *ética* para com o Outro favorável à aceitação de que esse Outro possa de facto equivaler a *todos* os outros, e não apenas àqueles com os quais, adentro de uma comunidade restrita de âmbito nacional, se mantiver relacionamento. Justamente por isso faz sentido que o *Bairro* seja construído num espaço não nomeado e sem fronteiras, e portanto aberto à entrada e à saída de todos quantos queiram integrá-lo; e que na *Enciclopédia*, por seu turno, surjam *tantos* espaços habitados por *tantos* Outros cujas vivências se imaginam e descrevem, assim favorecendo a criação de múltiplos elos de empatia porque admitindo que entre todos possam existir objectivos, valores e desejos partilhados, independentemente dos modos variados como estes se consubstanciem localmente. Estará pois em causa uma outra forma de olhar para a própria noção de relacionamento, que não contemple apenas a interacção directa mas também e sobretudo um outro tipo de interacção assente na capacidade de *imaginar* o Outro distante e de assim a ele se ligar emocionalmente, percebendo o texto literário enquanto espaço privilegiado para estabelecer essa mediação.⁶¹⁴ Criar elos de empatia com o Outro-no-

(9). (...) After all, cosmopolitanism is often defined as a stance that affirms principles that are universal in their scope while also recognizing and even celebrating difference and particularities.» (MOSSNER, 2014: 9)

⁶¹³ «A work can enter world literature by embodying what are taken to be universal themes and values, so that local cultural detail can be considered secondary or even irrelevant, an approach that worked particularly well with the early response do Kafka, who rarely alluded directly to his contemporary cultural context.» (DAMROSCH, 2003: 213)

⁶¹⁴ No último capítulo de *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*, afirma Fernando Arenas: «This study has argued that the literary space has been a privileged locus from which to reflect upon (...) significant social and cultural shifts, which have also affected contemporary Brazil and Portugal in manifold ways. In spite of the lamentation of Vergílio Ferreira over the notion of

texto constituirá, pois, o primeiro passo para fazê-lo com o Outro-social⁶¹⁵ e portanto rumo à concretização de um certo ideal de cidadania cosmopolita de muitas formas alinhado com o conceito de literatura-mundo.

Uma outra via pela qual os textos dos dois autores nos dão a ver ou imaginar o Outro passa pela diversidade das *personagens* que neles encontramos elencadas, sendo esse o quarto aspecto a merecer destaque nesta Conclusão. No caso da *Enciclopédia*, «o suposto acontecimento da morte do autor explode numa multiplicidade das experiências e das figuras da alterização» (GUSMÃO, 2011: 91), derivando numa obra polifônica onde cada voz ficcional corresponde, na sua singularidade também do ponto de vista geográfico (e por vezes até mesmo linguístico), a uma determinada posição no mundo e a uma outra forma (diferente) de entrar num diálogo que se desenvolve, textualmente, a uma escala supra-temporal e supra-espacial. A comunidade planetária desenhada nos vários volumes da *Enciclopédia* desdobra-se, com efeito, em várias línguas e cores locais, em diferentes registos e em discursos decorrentes de ideologias, de formas de organização social e de cosmovisões bastante díspares entre si e não raras vezes antagónicas, assim replicando a heterogeneidade constitutiva do mundo empírico que representam.

No caso do *Bairro*, os dez protagonistas tomam emprestados os nomes de dez autores modernos (à excepção de Swedenborg) que empiricamente reconhecemos, deles

“literature in crisis” or the profound skepticism expressed by José Saramago regarding the impact of literature in society at large, most writers considered here [Caio Fernando Abreu, Maria Isabel Barreno, Vergílio Ferreira, Clarice Lispector, Maria Gabriela Llansol e José Saramago] have revealed a lasting faith in *literature as a vehicle for representing a drastically changing world* where the destiny of humanity – individually and collectively – is more than ever at stake.» (2003: 129-130, destaque meu) Parafrazeando *Verdade e Método (Wahrheit und Methode, 1960)*, de Gadamer, afirma ainda Mossner: «Only the challenge posed by a text or another person (...) enables us to see as constructed what we have learned to see as natural» (2014: 15, destaque meu).

⁶¹⁵ «Even when we're alone, reading is a way for us to be part of a larger network of people and thoughts. (...) Because we do not (yet) live in worlds such as those portrayed by Philip K. Dick or Octavia Butler, in which perfect empathy is possible, reading is as close as we're likely to get to the ability to lose ourselves in the mind of another.» (PATELL, 2015: 17)

recuperando, não necessariamente elementos biográficos, mas antes tópicos, tons e lógicas de escrita associáveis ao conjunto das obras assinadas pelos escritores tomados como referentes. Percorrer o *Bairro* equivalerá, pois, a percorrer uma espécie de *biblioteca* idealizada e reincidente, aliás, na globalidade da obra tavariana, com cujos textos se pretende manter continuada conversação – o que nos leva ao quinto aspecto a realçar nas obras de Cruz e de Tavares, e que diz respeito aos *diálogos intertextuais* que nelas são tão evidentes. Numa como na outra, é notório o compromisso assumido pelos autores face a uma tradição (ou, melhor dizendo, tradições) literária com as quais procuram, não romper, mas de certa forma alinhar-se. Alinhar-se reconhecendo a existência e a importância de certas obras *do passado no passado*, mas também e sobretudo percebendo as suas formas de sobrevivência e adequação ao momento presente.⁶¹⁶ Até porque é do presente e para o presente, afinal, um presente sempre renovado, que falam essas obras capazes de resistir ao tempo, precisamente porque o atravessam e nele se impõem, desse modo, como *clássicos*. Transportando-as para os seus textos, onde com elas estabelecem diálogo, Cruz e Tavares demonstram assim reconhecê-las como tal, ao mesmo tempo que asseguram, com esse gesto, uma forma de garantir a sua sobrevivência.

A *Enciclopédia* e o *Bairro* resultam, portanto, da leitura mas, na verdade, também *como releitura* de um certo cânone, preservando mas ao mesmo tempo reconstruindo uma memória literária que, mantendo presentes alguns aspectos da sua

⁶¹⁶ Para Buescu, «historical depth (...) is the ability not only to identify past events as such, but also to relate them to present events.» (2015: 21) E para Giles, «this means not only that all history is narrative, but also that we reconfigure such narratives in the light of what Ricoeur calls a “redistribution of horizons”, changing our view of the past in accordance with revised expectations about the present and the future.» (in DAMROSCH, 2014: 418)

antiga forma, aponta no entanto, e acima de tudo, para novas direcções.⁶¹⁷ Tratar-se-á de fazer significar essa memória noutros sentidos, e de reflectir *no texto sobre* os Grandes Textos, assim empurrando o próprio cânone para outros lugares. Um cânone, aliás, que não será apenas ocidental, sobretudo no que respeita a *Enciclopédia*. Com efeito, a série cruziana movimenta-se, movimenta e é movimentada por um conjunto de referentes literários e culturais que extravasa (e bastante) do dito cânone ocidental, alargando os seus horizontes inter-relacionais a uma escala que poderemos, sem exagero, considerar planetária (*cf. II.2.4. Diálogos transnacionais*), «in which the Western canon [becomes] but a constituent of a larger and much more diverse repertoire» (Galim Tihanov *in* ADAMS e TIHANOV, 2011: 142). Dessa forma, a obra cruziana (e também a tavariana, embora menos) participa de uma interrogação sobre os princípios históricos, ideológicos e sociais que regem a formação do próprio cânone, pela qual passará hoje, igualmente, qualquer reflexão conduzida no âmbito da literatura-mundo. No *mapa-mundi* literário que a literatura-mundo redesenha, a *relação* (dialógica e portanto não-unidireccional) entre as várias produções literárias que o compõem sobleva a *posição* (hierárquica) que estas possam ocupar no âmbito de um sistema literário de escopo planetário, relativizando (porque admitindo o seu carácter não-absoluto e mutável) dinâmicas de poder e “influência”, bem como noções de centro e periferia. Dialogando com textos oriundos de *vários centros*, que nas suas páginas são mobilizados lado a lado e por vezes até mesmo entrecruzados, os textos dos dois autores acabam assim por tomar lugar numa certa problematização da dominância ocidental que vem caracterizando o cânone literário, assim demonstrando, também por esta (sexta) via, a sua viabilidade como casos de literatura-mundo.

⁶¹⁷ Para Walter Benjamin, «articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “tal como ele foi efectivamente”. É muito mais *apropriar-se* de uma recordação que brilha num momento de perigo.» (2012 [1940]: 133, destaque meu)

Por último, destaco o facto de ambas as obras serem apresentadas em série, e de *também* por isso se instituírem, a meu ver, como *microcosmos* ou *universos miniaturais* que virtualmente mimetizam, no modo como vão sendo ampliados e pensados como um todo, a diversidade dos circuitos de relações existentes no mundo empírico. Várias realidades geográficas, culturais e históricas são reunidas e aproximadas nas duas séries onde coexistem de modo concertado, não porque se assemelhem (precisamente, aproximar não equivale, aqui, a uniformizar), mas porque todas têm voz e espaço próprios, descoincidentes mas comunicantes, e, acima de tudo, não-hierarquizados. Funcionando, assim, como *um* mundo e como um modo de ler *o* mundo, as duas obras não apenas mimetizam como também recriam possíveis redes de interacção a uma escala planetária, assim tornando manifesta uma certa *imaginação cosmopolita*⁶¹⁸ que poderá, inclusive, ter efeitos sobre a realidade empírica da qual emanam e para que se projectam, eventualmente, como modelos⁶¹⁹ (concretamente utópicos, como sucede no *Bairro*).

Falo portanto de textos que, de várias formas demonstrando o seu interesse pelo Outro, que conhecem e com que dialogam, de facto ecoam a definição mais lata de cosmopolitismo apresentada por Appiah, correspondente a uma *possibilidade conversacional entre culturas* (2006: xix). Estabelecendo-se a vários níveis, como procurei evidenciar pelos exemplos *supra*, nos textos de Cruz e de Tavares essa

⁶¹⁸ «Imagination – irrespective of the dimensions of the resulting form – is a world-picture making process. Imagination is therefore a crucial starting point for cosmopolitanism. (...) My aim is (...) to reflect on (...) a cosmopolitan worldview that is produced through aesthetics. (...) I will outline the emergence of aesthetic cosmopolitanism by tracing the rise of interest in issues of denationalization, reflexive hospitality, cultural translation, discursivity and the global public sphere in contemporary art.» (Nikos Papastergiadis in DELANTY, 2012: 221-222)

⁶¹⁹ «Ethics, as Garber, Hanssen, and Walkowitz point out, “is a process of formulation and self-questioning that continually rearticulates boundaries, norms, selves, and ‘others’” (viii), and some of this self-questioning and rearticulation may take place within and with the help of literary texts. (...) Like other relationships, these literary relationships can potentially transform us [, and] writers may thus not be entirely mistaken when they hope that their literary texts will have some effect on their readers’ attitudes and behaviors in the real, social world.» (MOSSNER, 2014: 22)

possibilidade conversacional corresponderá, a meu ver, não apenas ao impulso-base da sua construção enquanto objectos literários, como também a um ponto de partida para que neles se avance com uma reflexão sobre a sua própria contemporaneidade.

Significa isto que o *impulso cosmopolita* que subjaz aos textos dos dois autores poderá viabilizar, não apenas considerá-los como casos de literatura-mundo, como também antecipar que esse seu alinhamento com o conceito possa ainda corresponder a uma das características mais notórias da literatura portuguesa contemporânea que representam. Com efeito, creio que as obras de Cruz e de Tavares sejam suficientemente representativas de uma *vocação planetária* que desde sempre atravessou boa parte da literatura portuguesa e que, julgo, hoje ainda mais se acentua (cf. **II.1.Tendências contemporâneas**). Afirmam aliás, nesse sentido, César Domínguez e Birgit Neumann relativamente ao conjunto das literaturas europeias onde a portuguesa se inclui:

European language literatures have long ceased staying put in Europe and conversely European literary cultures are increasingly shaped by non-European literatures. While this geopolitical constellation is no recent phenomenon and can be traced back to early modern forms of exchange, exploration, and conquest, *the beginning of the 21st century has witnessed a hitherto unprecedented acceleration of processes of translocation and delocalization.*⁶²⁰ Increasingly, the forces of globalization and migration bear on literature within and beyond Europe, including processes of production, distribution, and reception. The ever-faster travel of literatures and cultures *put pressure on the national paradigm* as a conventionalized frame for organizing comparative literary history, and the deterritorialization of European languages and literatures considerably complicates the very category ‘European.’
(DOMÍNGUEZ e NEUMANN, 2018: 201, destaques meus)

De facto, parece tornar-se progressivamente mais evidente a «irreduzibilidade d[e qualquer] experiência literária ao paradigma da nação» (SILVA^b, 2013: 35). No

⁶²⁰ «The term *delocalization* marks [an] interest (...) in the trajectories, travels, and relocations of writers, cultures, languages, and books. Broadly speaking, we envision uses of delocalization in literary studies – upon general meanings such as detachment from a particular location, make something more global, and relocate in different contexts – in connection to various historical developments such as imperialism, migration, globalization, and related forms of cultural exchange and translation.» (DOMÍNGUEZ e NEUMANN, 2018: 202)

respeitante à literatura portuguesa contemporânea, aqui pensada *com e a partir* dos textos de Cruz e de Tavares, de facto só será possível equacionar alguma ideia de filiação pátria de um modo que não a circunscreva a *um* espaço geográfico, *um* contexto linguístico ou *um* quadro de referências culturais, antes reconhecendo que ela se forma por meio de “afinidades electivas” estabelecidas entre “vizinhos”, escolhidos ou encontrados.⁶²¹ Dizer isto não equivale, naturalmente, a supor que a literatura portuguesa se tenha desvinculado totalmente do seu contexto de produção: significa, sim, perceber que esse contexto não será o único a determinar as suas especificidades,⁶²² e talvez mesmo já nem o principal. Significa também perceber que os elementos exógenos que a literatura portuguesa integra não “apagam” ou diluem, de modo necessário, a sua pressuposta identidade cultural: pelo contrário, tornam-na mais complexa e interessante, porque mais heterogénea, dinâmica e relacional.⁶²³ E significa ainda, na verdade, reconhecer que são *também* esses elementos exógenos que aliás a fundam ou alicerçam.

Se for legítimo (como creio que seja) afirmar que a literatura, de um modo geral, possa instituir-se como lugar privilegiado para a (re)construção de representações comunitárias, aquela com que hoje comumente depararemos no caso da portuguesa será pois, e de facto, *planetária*, declinada no plural e de várias formas inserida numa rede transnacional de circulação de tópicos, formas, figuras e problemas de

⁶²¹ Referindo-se a Saïd, afirma Guillén: «Exiliado palestino en todo momento, en la extensa reflexión teórico-literaria titulada *Beginnings* (1975) destaca, entre muchas cosas, la figura del artista y del intelectual del siglo XX en cuanto ser disperso, fuera de sitio, o errante entre sitio y sitio, múltiple o escindido. La modernidad coincide con *la crisis de la filiación, de la cultura como tradición heredable*. (...) el novelista ya no reproduce el mundo, sino que lo va enriqueciendo y recreando como escritura.» (2005 [1985]: 22, destaque meu)

⁶²² Opondo-se-lhe, Robert Fine refere-se a esta ideia como «tirania da proveniência» (in ADAMS e TIHANOV, 2011: 156, tradução minha).

⁶²³ «Appiah's influential account of cosmopolitanism is based on the belief that it is the natural tendency of cultures to reinvent themselves. Cultures, in his account, never tend toward purity; they tend toward change, toward mixing and miscegenation, toward an "endless process of imitation and revision."» (PATELL, 2015: 8)

proveniência pluri-determinada. Sem *um* centro fixo ou *um* quadro referencial dominante, talvez que a literatura portuguesa funcione ela mesma e *em si mesma* de modo análogo ao da «constelação cultural» (BARRENTO, 2001: 49) de que faz parte, cujo funcionamento enquanto sistema-mundo Guillén aptamente descreveria nos termos seguintes:

Mundos abiertos, dominios y zonas plurales que se superponen y entrecruzan, multiplicidad de lenguas y culturas, «pluralidad de sistemas en movimiento»⁶²⁴, que muchos luchan por componer o por impulsar, desde sus contradicciones, hacia un imprevisible futuro nuevo.
(2005 [1985]: 47)

A leitura que proponho da *Enciclopédia* cruziana e do *Bairro* tavariano, enquanto obras a meu ver representativas da literatura portuguesa contemporânea, procura então estabelecer-se num certo ponto de equilíbrio entre uma abordagem textológica e uma orientação contextualista, reconhecendo a sua interdependência e mediante o qual os *textos-em-si*, sendo tomados como objecto central de estudo, serão porém analisados consoante o seu posicionamento num determinado contexto social, histórico e cultural, e sobretudo no âmbito de um *sistema relacional* mais vasto, neste caso de escopo mundial e especificamente vinculado com as várias questões de circulação (de textos, referências, idiomas e até mesmo autores) implicadas no conceito de literatura-mundo. No respeitante às obras de Cruz e de Tavares, julgo que essa relação possa começar por ser percebida e pensada, desde logo e sobretudo, ao nível da sua produção, assim viabilizando uma concepção *dos textos-em-si como casos de literatura-mundo* conforme venho argumentando. Desviando-me neste ponto do argumento avançado por Damrosch (2003: 289), entendo pois que a viabilidade de um

⁶²⁴ A citação vem do ensaio “Centro móvil” de Octavio Paz, que serve de prólogo a *Renga* (1971), conjunto de poemas escrito em quatro línguas por Paz, Charles Tomlinson, Jacques Roubaud e Edoardo Sanguineti.

texto como caso de literatura-mundo possa, com efeito, estar *também* relacionada com a perspectiva do seu autor sobre o mundo,⁶²⁵ a partir do momento em que na sua obra deparemos com um determinado *modo de ler* e *(re)pensar* o mundo equiparável àquele que subjaz ao conceito de literatura-mundo, ou seja: acima de tudo, percebendo-o em rede e em trânsito, mais cosmopolita e menos hierarquizado.

Será esta apenas uma *modulação* sobre os textos dos dois autores, para utilizar a expressão de Brunel e Chevrel (2004 [1989]: 42-43): uma forma específica de olhá-los entre várias outras possíveis, em relação às quais não será necessariamente privilegiada mas apenas *uma*. Um modo de colocá-los sob certa luz, e de sobre eles e com eles lançar mais perguntas do que respostas definitivas, abrindo problemas em vez de fechá-los e aceitando que seja esse o desafio que nos lançam os bons textos, como ponto de partida e de chegada.

⁶²⁵ «A work's viability as world literature has little to do with its author's perspective on the world».

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Activas

CRUZ, Afonso

- 2009 *Enciclopédia da Estória Universal*. Lisboa: Quetzal.
2012 *Enciclopédia da Estória Universal – Recolha de Alexandria*. Lisboa: Alfaguara.
2013 *Enciclopédia da Estória Universal – Arquivos de Dresner*. Lisboa: Alfaguara.
2014 *Enciclopédia da Estória Universal – Mar*. Lisboa: Alfaguara.
2015 *Enciclopédia da Estória Universal – As Reencarnações de Pitágoras*. Lisboa: Alfaguara.
2015^a *Enciclopédia da Estória Universal – Mil anos de esquecimento*. Lisboa: Alfaguara.
2018 *Enciclopédia da Estória Universal – Biblioteca de Braşov*. Lisboa: Alfaguara.

TAVARES, Gonçalo M.

- 2002 *O Senhor Valéry e a Lógica*. Lisboa: Caminho.
2003 *O Senhor Henri e a Enciclopédia*. Lisboa: Caminho.
2004 *O Senhor Brecht e o Sucesso*. Lisboa: Caminho.
2004^a *O Senhor Juarroz e o Pensamento*. Lisboa: Caminho.
2005 *O Senhor Kraus e a Política*. Lisboa: Caminho.
2005^a *O Senhor Calvino e o Passeio*. Lisboa: Caminho.
2006 *O Senhor Walser e a Floresta*. Lisboa: Caminho.
2008 *O Senhor Breton e a Entrevista*. Lisboa: Caminho.
2009 *O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas*. Lisboa: Caminho.
2010 *O Senhor Eliot e as Conferências*. Lisboa: Caminho.

CRUZ, Afonso

- 2008 *A Carne de Deus*. Lisboa: Bertrand.
2010 *A Boneca de Kokoschka*. Lisboa: Quetzal.
2010^a *Os livros que devoraram o meu pai: A estranha e mágica história de Vivaldo Bonfim*. Lisboa: Caminho.
2011 *O Pintor Debaixo do Lava-Loiças*. Lisboa: Caminho.
2012 *Jesus Cristo Bebia Cerveja*. Lisboa: Alfaguara.
2013^a *Para Onde Vão os Guarda-Chuvas*. Lisboa: Companhia das Letras.
2015^b *A Cruzada das Crianças (vamos mudar o mundo)*. Lisboa: Alfaguara.
2015^c *Flores*. Lisboa: Companhia das Letras.
2016 *Nem Todas as Baleias Voam*. Lisboa: Companhia das Letras.
2017 *Jalan jalan: Uma leitura do mundo*. Lisboa: Alfaguara.
2018^a *Princípio de Karenina*. Lisboa: Companhia das Letras.

TAVARES, Gonçalo M.

- 2001 *Livro da Dança*. Lisboa: Assírio & Alvim.
2002^a *A colher de Samuel Beckett e outros textos*. Porto: Campo das Letras.

- 2003^a *Um homem: Klaus Klump*. Lisboa: Caminho.
- 2004^b *A máquina de Joseph Walser*. Lisboa: Caminho.
- 2004^c *Jerusalém*. Lisboa: Caminho.
- 2004^d *1*. Lisboa: Relógio D'Água.
- 2004^e *Biblioteca*. Porto: Campo das Letras.
- 2007 *Aprender a rezar na era da técnica*. Lisboa: Caminho.
- 2010^a *Uma Viagem à Índia*. Lisboa: Caminho.
- 2010^b *Matteo Perdeu o Emprego*. Porto: Porto Editora.
- 2013 *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Lisboa: Caminho.
- 2014 *Uma menina está perdida no seu século à procura do pai*. Porto: Porto Editora.
- 2014^a *Os Velhos Também Querem Viver*. Lisboa: Caminho.
- 2015 *O Torcicologologista, Excelência*. Lisboa: Caminho.
- 2017 *A mulher-sem-cabeça e o homem-do-mau-olhado*. Lisboa: Bertrand.
- 2018 *Breves Notas sobre Literatura-Bloom*. Lisboa: Relógio D'Água.

Passivas

ABRAMS, M.H. e HARPHAM, Geoffrey Galt

- 2012 [1957] *A glossary of literary terms*. Boston: Wadsworth.

ADAMS, David e TIHANOV, Galin (eds.)

- 2011 *Enlightenment Cosmopolitanism*. London: Legenda.

AGNEW, John A.

- 2011 Space and Place. AGNEW, John A. e LIVINGSTONE, David N. (eds.) *The SAGE Handbook of Geographical Knowledge*. London: SAGE, 316-330.

ANDERSON, Benedict

- 1991 *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London/New York: Verso.

APPIAH, Kwame Anthony

- 2006 *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers*. New York/London: W.W.Norton & Company.

APTER, Emily

- 2009 Literary World-Systems. DAMROSCH, David (ed.) *Teaching World Literature*. New York: The Modern Language Association of America, 44-60.
- 2013 *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. New York: Verso.

ARENAS, Fernando

2003 *Utopias of Otherness: Nationhood and Subjectivity in Portugal and Brazil*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

ARENDT, Hannah

1998 [1958] *The Human Condition*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

ARNAUT, Ana Paula e BINET, Ana Maria

2018 Introdução. *Revista de Estudos Literários (Do post-modernismo ao hipercontemporâneo: os caminhos das literaturas em língua portuguesa)*, 8: 11-15.

AUERBACH, Erich

2003 [1953] *Mimesis: the representation of reality in western literature*. Trad. Willard R. Trask. Princeton/Oxford: Princeton University Press.

AUGÉ, Marc

1995 [1992] *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. London/New York: Verso.

BAKHTINE, Mikhaïl

1978 [1975] *Esthétique et théorie du roman*. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard.

1984 [1979] *Esthétique de la création verbale*. Trad. Alfreda Aucouturier. Paris: Gallimard.

BARRENTO, João

1996 *A Palavra Transversal. Literatura e Ideias no século XX*. Lisboa: Cotovia.

2001 *A Espiral Vertiginosa*. Lisboa: Cotovia.

2002 *O Poço de Babel – para uma poética da tradução literária*. Lisboa: Relógio D'Água.

2010 *O Género Intranquilo. Anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.

2012 Identidade e Literatura: O Eu, o Outro, o Há. *Diacrítica*, 26(3): 9-39.

2016 *A Chama e as Cinzas – Um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand.

2018 *Goethe – O Eterno Amador*. Lisboa: Bertrand.

BARROS, Diana Luz Pessoa de e FIORIN, José Luiz (orgs.)

2003 [1994] *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: Em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP.

BARTHES, Roland

- 1973 *Le Plaisir du Texte*. Paris: Seuil.
- 1984 [1968] La mort de l'auteur. *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris: Seuil, 61-66.
- 1987 [1970] *S/Z*. Trad. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- 1989 [1978] *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix.

BASSNETT, Susan

- 1993 *Comparative Literature – A critical introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.

BEECROFT, Alexander

- 2015 *The Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day*. London/New York: Verso.

BEHDAD, Ali e THOMAS, Dominic (eds.)

- 2011 *A Companion to Comparative Literature*. Oxford: Wiley-Blackwell.

BENJAMIN, Walter

- 1969 [1936] The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov. ARENDT, Hannah (ed.) *Illuminations*. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 83-109.
- 2009 [1931] Unpacking My Library: A Talk About Collecting. *One-way Street and Other Writings*. Trad. J. A. Underwood. London: Penguin.
- 2012 [1940] Teses sobre a Filosofia da História. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Trad. Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Lisboa: Relógio D'Água.

BERNÁRDEZ, Aurora (ed.)

- 2000 *Julio Cortázar – Cartas 1937-1963*. Buenos Aires: Alfaguara.

BETHENCOURT, Francisco

- 2015 The Power of Utopia. BETHENCOURT, Francisco (ed.) *Utopia in Portugal, Brazil and Lusophone African Countries*. Bern: Peter Lang, 1-23.

BEZERRA, Josué Alencar

- 2011 Como definir o bairro? Uma breve revisão. *Geotemas* 1(1): 21-31.

BHABHA, Homi

- 2004 [1994] *The Location of Culture*. London/New York: Routledge Classics.

BIGNOTTO, Newton

- 1993 Sentidos da Utopia. ANDRÉS, Aparecida (org.) *Utopias: sentidos, minas, margens*. Belo Horizonte: UFMG, 61-107.

- BOOTH, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: Chicago University Press.
- BORGES, Jorge Luis
1974 *Obras Completas (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- BRAUDEL, Fernand
1984 [1979] Divisions of space and time in Europe. *Civilization and Capitalism: 15th-18th Century*, vol. 3: *The Perspective of the World*. Trad. Siân Reynolds. Berkeley: University of California Press, 21-88.
- BRETON, André
1952 *Entretiens (1913-1952)*. Paris: Gallimard.
- BRUNEL, Pierre e CHEVREL, Yves (orgs.)
2004 [1989] *Compêndio de Literatura Comparada*. Trad. Maria do Rosário Monteiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BUESCU, Helena Carvalhão
1997 (coord.) *Dicionário do Romantismo Literário em Portugal*. Lisboa: Caminho.
1998 *Em busca do autor perdido: histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.
2001 *Grande Angular – Comparatismo e práticas de comparação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
2001^a , DUARTE, João Ferreira e GUSMÃO, Manuel (orgs.) *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: D. Quixote.
2003 Des livres du futur et du passé. Pessoa et Mallarmé (avec passage par Calvino et Ortega). BUESCU, Helena e DUARTE, João Ferreira (orgs.) *ACT 7 – Representações do Real na Modernidade*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas FLUL, 43-61.
2013 *Experiência do Incomum e Boa Vizinhaça. Literatura Comparada e Literatura-Mundo*. Porto: Porto Editora.
2013^a Worlding Literatures in Portuguese. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3: 19-31.
2015 Europe between Old and New: Cosmopolitanism Reconsidered. DOMÍNGUEZ, César e D’HAEN, Theo (eds.) *Cosmopolitanism and the Postnational – Literature and the New Europe*. Leiden/Boston: Brill, 11-25.
2015^a Utopia and History: Camoes’ *Os Lusíadas* and Tavares’ *Uma Viagem à Índia*. BETHENCOURT, Francisco (ed.) *Utopia in Portugal, Brazil and Lusophone African Countries*. Bern: Peter Lang, 27-41.
2017 Untimeliness, Recognition and Respect in the Work of Gonçalo Tavares. JOBIM, José Luis Jobim (ed.) *Literary and Cultural Circulation*. Oxford: Peter Lang, 23-41.

CALVINO, Italo

1990 [1988] *Seis propostas para o próximo milénio: lições americanas*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

1994 [1991] *Porquê Ler os Clássicos?* Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

2000 [1979] *Se numa noite de inverno um viajante*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Teorema.

CARDOSO, Fabiano

2013 *Pós-modernismo e ironia na colecção: "O Bairro" de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Maringá.

CASANOVA, Pascale

2004 [1999] *The World Republic of Letters*. Trad. M. B. DeBevoise. Cambridge/London: Harvard University Press.

2005 *Literature as a World*. *New Left Review*, 31: 71-90.

CELEYRETTE-PIETRI, Nicole e ROBINSON-VALÉRY, Judith

1987 *Paul Valéry: Cahiers, 1894-1914*. Paris: Gallimard.

CHEAH, Pheng

2016 *What is a world?: on postcolonial literature as world literature*. Durham/London: Duke University Press.

COELHO, Jacinto do Prado

1992 [1977] *Originalidade da literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

COLLISON, Robert

1966 *Encyclopædias: Their History Throughout the Ages*. New York: Hafner.

COMPAGNON, Antoine

1979 *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.

CORTÁZAR, Julio

2018 [1963] *O Jogo do Mundo (Rayuela)*. Trad. Alberto Simões. Lisboa: Cavalo de Ferro.

CORDEIRO, Cristina Robalo e SIMÕES, Maria João (coord.)

2007 *O Texto Breve: Para uma Abordagem Diferencial*. Coimbra: Centro de Língua Portuguesa FLUC.

COSTA, Sérgio Roberto

2008 *Dicionário de gêneros textuais*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

COUTO, Taciane Aparecida

2016 *Patrimônio do autor, patrimônio do leitor: O Bairro de Gonçalo M. Tavares – um projecto em construção*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Federal de São João Del-Rei.

COVERLEY, Merlin

2012 *The Art of Wandering – The Writer as Walker*. Harpenden: Oldcastle Books.

CUNHA, Carlos Manuel Ferreira da

2011 *A(s) geografia(s) da literatura: do nacional ao global*. Guimarães: Opera Omnia.

2011^a (ed.) *Escrever a nação: literatura e nacionalidade (uma antologia)*. Guimarães: Opera Omnia.

CUSTÓDIO, Robson José

2017 *Gonçalo M. Tavares e O Bairro: das heterotopias às vicissitudes do absurdo*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Ponta Grossa.

DAMROSCH, David

2003 *What is World Literature?* Princeton: Princeton University Press.

2009 , MELAS, Natalie e BUTHELEZI, Mbongiseni (eds.) *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton: Princeton University Press.

2014 (ed.) *World Literature in Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell.

DE CERTEAU, Michel

1984 [1980] *The Practice of Everyday Life*. Trad. Steven Rendall. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.

DELANTY, Gerard (ed.)

2012 *Routledge Handbook of Cosmopolitan Studies*. New York: Routledge.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix

1975 *Kafka – Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.

2006 [1976] *Rizoma*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim.

DERRIDA, Jacques e RONELL, Avital

1980 The Law of Genre. *Critical Inquiry*, 7(1): 55-81.

D'HAEN, Theo

2012 *The Routledge Concise History of World Literature*. London: Routledge.

- 2012^a , DAMROSCH, David e KADIR, Djelal (eds.) *The Routledge Companion to World Literature*. New York: Routledge.
- 2013 , DOMÍNGUEZ, César e THOMSEN, Mads Rosendahl (eds.) *World Literature: A Reader*. London/New York: Routledge.
- DIAS, Maria José Carneiro
- 2013 *Maria Velho da Costa: Uma poética de au(c)toria*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Porto.
- DIDI-HUBERMAN, Georges
- 2011 *Atlas ou le gai savoir inquiet (L'œil de l'histoire, 3)*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DIMOCK, Wai Chee
- 2006 *Through Other Continents. American literature across deep time*. Princeton/Oxford: Princeton University Press.
- DOMÍNGUEZ, César
- 2015 e D'HAEN, Theo (eds.) *Cosmopolitanism and the Postnational: Literature and the New Europe*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- 2018 e NEUMANN, Birgit. Introduction: Delocalizing European Literatures. *Arcadia – International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*, 53(2): 201-220.
- DUARTE, João Ferreira
- 1993 On Self-Canonization: The Author As Reader. *Frame: Tijdschrift voor Literatuurwetenschap*, 8(1): 33-44.
- DUARTE^a, João Oliveira
- 2017 *Uma Biblioteca contra o Inferno*. Lisboa: EGO Editora.
- ECO, Umberto
- 1989 [1962] *Obra Aberta*. Trad. João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel.
- 1993 [1979] *Leitura do Texto Literário – Lector in Fabula*. Lisboa: Editorial Presença.
- 1995 [1994] *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Trad. Wanda Ramos. Lisboa: Difel.
- 2001 [1990] *Os Limites da Interpretação*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.
- 2014 [2002] *Sobre Literatura*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Relógio D'Água.
- ELIOT, T. S.
- 1957 [1944] What is a classic? *On Poetry and Poets*. London: Faber.

ESPINOSA, Bento de

1992 [1677] *Ética*. Trad. António Simões, Joaquim de Carvalho e Joaquim Ferreira Gomes. Lisboa: Relógio D'Água.

EVEN-ZOHAR, Itamar

1979 Polysystem Theory. *Poetics Today*, 1(1/2): 287-310.

1990 Laws of Literary Interference. *Poetics Today*, 11(1): 53-72.

FANG, Weigui (ed.)

2018 *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal*. Singapore: Palgrave Macmillan.

FIORUCI, Wellington Ricardo

2010 O leitor nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia: *O Pêndulo de Foucault e Respiración artificial*. *Rascunhos Culturais* 1(1): 33-46.

FISH, Stanley

1973 How ordinary is ordinary language? *New Literary History*, 5(1): 41-54.

FOUCAULT, Michel

1969 *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard.

1994 Des Espaces Autres. Hétérotopies. *Dits et Écrits 1954-1988*, vol. 4 (1980-1988). Paris: Gallimard.

2012 [1969] *O que é um autor?* Lisboa: Vega.

FUENTES, Carlos

1993 *Geografía de la novela*. Madrid: Alfaguara.

GALLOP, Jane

2000 The Ethics of Reading: Close Encounters. *Journal of Curriculum Theorizing*, 16: 7-17.

GANGULY, Debjani

2015 The Value of World Making in Global Literary Studies. MCDONALD, Rónán (ed.) *The Values of Literary Studies: Critical Institutions, Scholarly Agendas*. Cambridge: Cambridge University Press, 204-219.

GENETTE, Gérard

1982 *Palimpsestes – La littérature au second degré*. Paris: Seuil.

GINSBURG, Mirra (ed.)

1970 *A Soviet Heretic – Essays by Yevgeny Zamyatin*. Trad. Mirra Ginsburg. Chicago/London: The University of Chicago Press.

GONÇALVES, António Custódio

1988 Os bairros urbanos como lugares de práticas sociais. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, 1(4): 15-32.

GRANT, Ben

2016 *The Aphorism and Other Short Forms*. London/New York: Routledge.

GUILLÉN, Claudio

1971 *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*. Princeton: Princeton University Press.

1978 Cambio Literario y Multiple Duración. *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Madrid: Ed. Carreira, 533-549.

2005 [1985] *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets Editores.

GUSMÃO, Manuel

1988 Textualização, polifonia e historicidade. *Vértice*, 6 (II): 47-51.

1995 Autor. *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Verbo, 483-489.

2001 *Teatros do Tempo*. Lisboa: Caminho.

2010 *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim.

2011 *Uma Razão Dialógica. Ensaios sobre Literatura, a sua Experiência do Humano e a sua Teoria*. Lisboa: Editorial «Avante!».

HARTMAN, Geoffrey

2007 [1980] *Literary Commentary as Literature. Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*. New Haven: Yale University Press, 189-213.

HAYOT, Eric

2012 *On Literary Worlds*. Oxford: Oxford University Press.

HEISE, Ursula K.

2017 *Futures of Comparative Literature: ACLA State of the Discipline Report*. London/New York: Routledge.

HELDER, Herberto

1997 *Ouolof*. Lisboa: Assírio & Alvim.

HUTCHEON, Linda

1995 [1994] *Irony's Edge: the theory and politics of irony*. London: Routledge.

IANNONE, A. Pablo

2001 *Dictionary of World Philosophy*. London/New York: Routledge.

INGARDEN, Roman

1973 [1926] *A obra de arte literária*. Trad. Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

INGRAM, James D.

2013 *Radical Cosmopolitics: The Ethics and Politics of Democratic Universalism*. New York: Columbia University Press.

ISER, Wolfgang

1978 *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Routledge & Kegan Paul: London and Henley.

JAUSS, Hans Robert

1979 The alterity and modernity of medieval literature. *New literary history*, 10(2): 181-227.

JOBIM, José Luís

2013 *Literatura e cultura: do nacional ao transnacional*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

2015 Literary and Cultural Circulation: Machado de Assis and Théodule-Armand Ribot. *European Review*, 23(3): 406-420.

KANT, Immanuel

1903 [1795] *Perpetual Peace. A Philosophical Essay*. Trad. M. Campbell Smith. London/New York: George Allen & Unwin Ltd./Macmillan.

KRISTEVA, Julia

1969 *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.

LADEGAARD, Jakob e GAARDBO NIELSEN, Jakob (eds.)

2019 *Context in Literary and Cultural Studies*. London: UCL Press.

LONG, Graham

2009 Moral and sentimental cosmopolitanism. *Journal of Social Philosophy*, 40(3): 317-342.

LONGXI, Zhang

2016 Canon and World Literature. *Journal of World Literature*, 1(1): 119-127.

LOPES, Silvina Rodrigues

1994 *A Legitimação em Literatura*. Lisboa: Edições Cosmos.

2017 [2003] *Literatura, defesa do atrito*. Lisboa: Língua Morta.

LOTMAN, Yuri M.

1990 *Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. Trad. Ann Shukman. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

LUCRÉCIO

2015 *Da Natureza das Coisas*. Trad. Luís Miguel Gaspar Cerqueira. Lisboa: Relógio D'Água.

MANGUEL, Alberto

2016 [2006] *A Biblioteca à Noite*. Trad. Rita Almeida Simões. Lisboa: Tinta-da-China.

MARIEN, Michael

2002 Utopia Revisited: New Thinking on Social Betterment. *The Futurist* 36(2): 37-43.

MENESES, Pedro Manuel Ribeiro de Sousa

2012 *A natureza não reza: sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*. Dissertação de Mestrado apresentada por Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses à Universidade do Minho

2017 “O peso de estar vivo segundo Vergílio Ferreira e Gonçalo M. Tavares”. COUTINHO, Ana Paula, LIMA, Isabel Pires de, FRIAS, Joana Matos e LOPES, Jorge Costa (orgs.) *Vergílio Ferreira – Escrever e Pensar ou O Apelo Invencível da Arte*. Lisboa: Âncora Editora, 349-367.

2018 *Um valoroso lugar incerto: a cartografia do humano em Uma viagem à Índia de Gonçalo M. Tavares*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade do Minho.

MIRAND, C. Marcelo, BUSTAMANTE, C. Leonor e PÉREZ, J. Carolina

2010 Robert Walser: El más solitario de los escritores. La influencia de su enfermedad en su creación literaria. *Revista Medica de Chile*, 138(3): 373-8.

MONTANDON, Alain

1992 *Les formes brèves*. Paris: Hachette.

2013 Formes brèves et microrécits. *Les Cahiers de Framespa*, 14. <http://journals.openedition.org/framespa/2481> (último acesso: 12/05/2018).

MONTELLO, Daniel R.

2001 Scale in Geography. SMELSER, N. J. e BALTES, P. B. (eds.) *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences*. Oxford: Pergamon Press, 13501-13504.

MORE, Thomas

2012 [1516] *Utopia*. Trad. Dominic Baker-Smith. London: Penguin

MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues

2012 *Leitura e biblioteca em Jorge Luis Borges e Italo Calvino*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de Minas Gerais.

2014 *O Bairro de Gonçalo M. Tavares: máquina de criar vizinhanças*. *Em Tese*, 20(3): 80-90.

MORETTI, Franco

2013 *Distant Reading*. London/New York: Verso.

MOSSNER, Alexa Weik von

2014 *Cosmopolitan Minds*. Austin: University of Texas Press.

MOURA, Vasco Graça

2013 *Identidade Cultural Europeia*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

MOURÃO, Luís

2011 O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares. *Diacrítica*, 25(3): 45-61.

NEUMANN, Birgit

2018 Vernacular Cosmopolitanism in Anglophone World Literatures: Comparative Histories of Literary Worlding. *Arcadia – International Journal of Literary Culture / Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*, 53(2): 239-257.

NOGUEIRA, Carlos

2014 Literatura e conhecimento: *Enciclopédia da Estória Universal*, de Afonso Cruz. *Revista Lusófona de Educação*, 28: 151-161.

NUSSBAUM, Martha & COHEN, Joshua (ed.)

1998 *Cultivating Humanity*. Cambridge/London: Harvard University Press.

2002 [1996] *For Love of Country?* Boston: Beacon Press.

OLIVEIRA, Renata Quintella de

2016 *Um olhar “perverso”: percorrendo O Reino, de Gonçalo M. Tavares*. Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal do Rio de Janeiro.

ORTEGA Y GASSET, José

1914 *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Residencia de Estudiantes.

- PATELL, Cyrus R. K.
2015 *Cosmopolitanism and the Literary Imagination*. New York: Palgrave Macmillan.
- PAVEL, Thomas
1986 *Fictional Worlds*. Cambridge: Harvard University Press.
- PAVIĆ, Milorad
1990 [1984] *Dicionário Khazar: Romance-Enciclopédia em 100 000 palavras – Versão Masculina*. Trad. Herbert Daniel. Lisboa: Dom Quixote.
- PERROT, Mathieu
2015 “Riding the Lines”: The Poetics of *Chevauchements* in Henri Michaux’s Drug Experiments. BRENNAN, Eugene e WILLIAMS, Russell (eds.) *Literature and Intoxication: Writing, Politics and the Experience of Excess*. London: Palgrave Macmillan, 81-96.
- PIGLIA, Ricardo
2014 [2005] *El Último Lector*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- PINTO, Sandra Sofia da Fonseca Bettencourt
2010 *Labirintos Hipertextuais: Possibilidades cartográficas da espacialidade em Jorge Luis Borges*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Coimbra.
- POMBO, Olga, GUERREIRO, António e ALEXANDRE, António Franco (eds.)
2006 *Enciclopédia e Hipertexto*. Lisboa: Edições Duarte Reis.
- REIS, Carlos
1990 *Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea*. Lisboa: Universidade Aberta.
1999 *O Conhecimento da Literatura: Introdução aos Estudos Literários*. Lisboa: Almedina.
2018 *Dicionário de Estudos Narrativos*. Lisboa: Almedina.
- RODRIGUES, Isabel Cristina
2014 Entre-Dois: Tradição e Inovação na Narrativa Portuguesa Contemporânea. *Guavira Letras*, 18: 106-123.
- RODRIGUES^a, Lucinda Maria Gonçalves Pinto
2017 *A poética da viagem em Afonso Cruz: errância, migração e trânsito*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Aveiro.
- SAÏD, Edward W.
1983 *Travelling Theory. The World, the Text, and the Critic*. Cambridge: Harvard University Press, 226-247.
- SANTIAGO, Silviano

2004 *O cosmopolitismo do pobre – crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

SANTOS, Boaventura de Sousa

1995 *Toward a New Common Sense: Law, Science and Politics in the Paradigmatic Transition*. New York: Routledge.

1999 [1994] *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade*. Porto: Edições Afrontamento.

2003 (org.) *Reconhecer para Libertar: Os Caminhos do Cosmopolitismo Multicultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SANTOS^a, Maria da Graça Ribeiro da Mata dos

2016 *Gonçalo M. Tavares: os pontos no mapa e a desrazão do mundo*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora.

SAUSSY, Hans (ed.)

2006 *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

SHELLEY, Percy Bysshe

1972 [1840] *Defesa da Poesia*. Trad. J. Monteiro-Grillo. Lisboa: Guimarães e C.^a Editores.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1994 [1967] *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina.

SILVA^a, Augusto Santos e JORGE, Vítor Oliveira (orgs.)

1993 *Existe uma Cultura Portuguesa?* Porto: Edições Afrontamento.

SILVA^b, Maria Graciete Gomes da

2013 *Literatura-mundo ou a abolição do rectilíneo. 1616: Anuario de Literatura Comparada*, 3: 33-44.

SISKIND, Mariano

2014 *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America*. Evanston: Northwestern University Press.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty

2006 *Close Reading*. STANTON, Domna C. et al. *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*, 121(5): 1608-1617.

2011 e DAMROSCH, David. *Comparative Literature/World Literature. Comparative Literature Studies*, 48(4): 455-485.

STEINER, George

2003 [1996] O que é a Literatura Comparada? *Paixão Intacta*. Trad. Margarida Periquito e Victor Antunes. Lisboa: Relógio D'Água, 150-166.

STEWART, Susan

1993 [1984] Objects of desire – Part I: The Souvenir. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham/London: Duke University Press, 132-151.

STUDART, Júlia Vasconcelos

2012 *A literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade Federal de Santa Catarina.

TAFEL, Rudolph Leonard

1867 *Emanuel Swedenborg as a philosopher, and man of science*. Chicago: E. B. Myers and Chandler.

TAMEN, Miguel e BUESCU, Helena C. (eds.)

1999 *A Revisionary History of Portuguese Literature*. New York/London: Garland Publishing.

TANIZAKI, Jun'ichirō

2008 [1933] *Elogio da Sombra*. Trad. Margarida Gil Moreira. Lisboa: Relógio D'Água.

TASSIN, Etienne

2003 *Un monde commun. Pour une cosmo-politique des conflits*. Paris: Seuil.

THOMSEN, Mads Rosendahl

2008 *Mapping World Literature: International Canonization and Transnational Literatures*. New York: Continuum.

TODOROV, Tzvetan (org.)

2018 [1978] *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos apresentados por Tzvetan Todorov*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70.

TOPIA, André

1979 Contrapontos Joycianos. *Poétique: Intertextualidades*, 27: 171-208.

VALÉRY, Paul

1970 A Personal View of Science. *Collected Works of Paul Valéry, Volume 11: Occasions*. Trad. Roger Shattuck e Frederick Brown. Princeton: Princeton University Press, 168-179.

VIEIRA, Fátima

2010 The concept of utopia. CLAEYS, Gregory (ed.) *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 3-27.

VIEIRA, Patricia e MARDER, Michael (eds.)

2012 *Existential Utopia: New Perspectives on Utopian Thought*. New York: Continuum.

WALKOWITZ, Rebecca

2009 Comparison Literature. *New Literary History*, 40: 567-582.

2015 *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. New York: Columbia University Press.

WALLERSTEIN, Immanuel

2004 *World-Systems Analysis: An Introduction*. Durham/London: Duke University Press.

WILDE, Oscar

2015 [1889] *O declínio da mentira*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Vega.

WINKLER, Markus, HERLTH, Jens, MOSER, Christian *et al.*

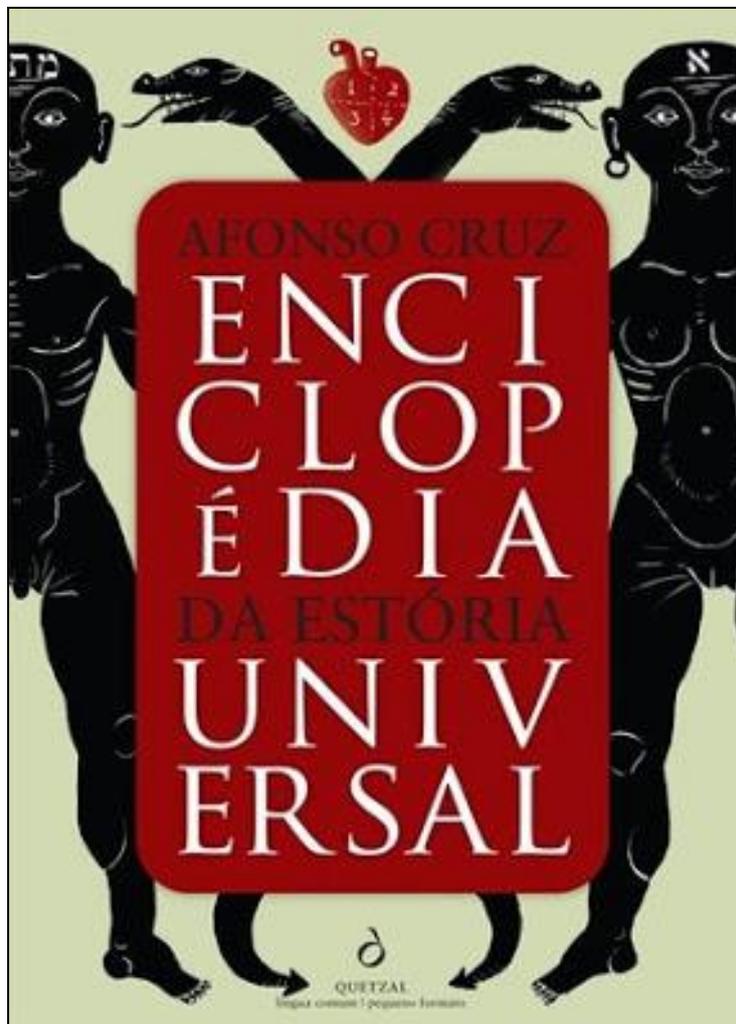
2018 *Barbarian: Explorations of a Western Concept in Theory, Literature and the Arts. Vol. I: From the Enlightenment to the Turn of the Twentieth Century*. Stuttgart: Metzler.

YEO, Richard

2001 *Encyclopaedic Visions: Scientific Dictionaries and Enlightenment Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.

ANEXOS

I | AFONSO CRUZ: capa do 1.º volume de *Enciclopédia da Estória Universal*, publicado em 2009 pela editora Quetzal, descatalogado.



II | AFONSO CRUZ: “Bibliografias” apresentadas nos volumes 1, 2, 3, 4, 6 e 7 de
Enciclopédia da Estória Universal.

BIBLIOGRAFIA

A Bíblia

ABBOTT, Edwin Abbott, *Flatland*

Alcorão

ANAGRAMÁTICO, Visconde, *Memórias Geométricas*

Anónimo, *A Bíblia, Versão Corrigida*

Anónimo, *Fragmentos persas do século I depois da Hégira*

Anónimo, *Heliophoros — Pequeno Tratado da Arte*

As Mil e Uma Noites

AZIZI, Tal, *Discursos*

BIBIN, Marian, *A Consciência É um Fenómeno Que Não
Acontece Quando se Trabalha*

BRÍGIDO, Nuno Moura, *Vida e Obra de Teodoro de Reims*

BURSA, Staretz Miroslav, *Sabedoria*

CALDEIRA, Ari, *O Pássaro de Dois Bicos*

— *Subcamadas da Anatomia Humana*

CHITTURU, Akhilesh, *Girijashankar e a Modéstia*

— *Os Vedas para Crianças e Ocidentais*

Citações dos Padres do Deserto

CONRAD, F., *Sob Tortura: Um Ensaio Sobre Tortura*

CUNHA, Apolinário, *Pessoas Tipicamente Divinas*

DAMERON, J., *Primeiro Segundo*

FAUCHER, Eugène, *As Margens dos Céus*

— *As Noites Mais Velhas — Uma Caderneta de Mitos*
 — *Mitos dos Índios Terena*
 FISCHMANN, Kreindel, *A Última Cara*
 — *A Última Palavra*
 FORLANI, Paulo, *O Solipsismo de Adamo Scarpone*
Fragmento gnóstico do tecto da Pensão Tertuliano
 GAVRIIL, *Sermões do Arquimandrita Gavriil*
 GRUNVALD, Pieter H., *Biografia de Gunnar Helveg*
 GUDJONSSONN, Eyjólfur, *A Origem do Sagrado*
 GUZMAN, Agnese, *A Borboleta Taoísta*
 — *Comédias Modernas*
 — *Filosofia Doméstica para Serviçais*
 HELVEG, Gunnar, *Memórias*
 HOMERO, *A Odisseia*
 ITO, Masamitsu, *Haikus*
 KAPLAN, O., *Unit Arslan, Ditos e Ditados*
 KRZYZANIAK, Amedee, *Elementar, Meu Caro Critias*
 — *Vida de Andronikos*
 KUPKA, Moisés, *Viagens para Além da Morte*
 LIEBER, Samuel, *Imagiologia do Estadista*
 LIMA, Gito, *Anatomia do Corpo Desumano ou Muqatil al-Rashid*
 MARINA, Nicolas, *O Oro de Orfeu*
 MÖLLER, Wilhelm, *O Caminho Quase Imperfeito*
 MOREL, Théophile, *Ensaio Sobre Livros que Raramente Existem*

— *História das Cunhas e Compadrios, Desde a Antiguidade*
 — *Clássica Até aos Nossos Dias*
 MUTIU, Augustine, *A Letra Mata*
 — *O Método Adrienne Lefebure*
 PEPE, Sergio, *As Ovas de Sardanapalo*
 NICOLAU DE CUSA, *Docta Ignorância*
 PSEUDO-ZOSTRIANO, *A Lei da Arca*
 RICHARDSON, Emily, *Confissões da Marquesa*
 ROSENKRANTZ, Dovev, *A Cabala Propriamente Dita*
 RUMI, Jalaluddin, *Masnavi*
 SÉNECA, *Cartas a Lucílio*
Sefer HaOr
Sefer Yetzirah
 SIMONIDES, *Odes*
 SINCLÉTICA, Amma, *Oração da Areia*
 STAMBOLISKI, Petar, *A Vida do Santo Dimitris Apostolakis*
 — *Poesia*
 SZCZEPANSKI, Lukasz, *O Universo Explicado Até ao Meu*
Big Crunch
 Talmude
 TERTULIANO, *Adversus Haereses*
 ZAJAC, Malgorzata, *Fragmentos do Espanto*

A

- A BÍBLIA
ALCORÃO
Anagramático, *Visconde*, MEMÓRIAS GEOMÉTRICAS
Anônimo, FRAGMENTOS PERSAS DO SEC. I DEPOIS DA
HÉGIRA
Anônimo, *Héliophoros*, PEQUENO TRATADO DA ARTE
Aristóteles, POÉTICA
Azizi, *Tal*, DISCURSOS

B

- Bíbin*, *Marian*, A CONSCIÊNCIA É UM FENÓMENO QUE NÃO
ACONTECE QUANDO SE TRABALHA
Bobrov, *Arseny*, EXTRACÇÃO CRANIANA DA ARTE
Bursa, *Staretz* *Miroslav*, SABEDORIA

C

- Caldeira*, *Ari*, O PÁSSARO DE DOIS BICOS; SUBCAMADAS DA
ANATOMIA HUMANA; CONFERÊNCIAS SOBRE ECOLOGIA
Gitturu, *Akhillesh*, GIRIJASHANKAR E A MODÉSTIA; OS VEDAS
PARA CRIANÇAS E OCIDENTAIS

D

- David*, *J. R.*, BONS TEMPOS, HEIN?

F

- Faucher*, *Eugène*, AS MARGENS DOS CÉUS; AS NOITES MAIS
VELHAS — UMA CADERNETA DE MITOS; MITOS DOS ÍNDIOS
TERENA; O ADIVINHO NIGERIANO
Fischmann, *Kreindel*, A ÚLTIMA CARA; A ÚLTIMA PALAVRA
Forlani, *Paolo*, O SOLIPSISMO DE ADAMO SCARPONE
FRAGMENTOS GNÓSTICOS DO TECTO DA PENSÃO
TERTULIANO

G

- Galilei*, *Galileu*, SIDEREUS NUNCIUS
Gorsky, *Alojzy*, O AMOR COMO MOTOR
Grunvald, *Pieter H.*, BIOGRAFIA DE GUNNAR HELVEG
Gudjonsson, *Eyjólfur*, A ORIGEM DO SAGRADO
Guzman, *Agnese*, A BORBOLETA TAOÍSTA; COMÉDIAS
MODERNAS; FILOSOFIA DOMÉSTICA PARA SERVIÇAIS

H

- Helveg*, *Gunnar*, MEMÓRIAS
Homero, A ODISSEIA

I

- Ito*, *Masamitsu*, HAIKUS

K

- Kaplan*, *O.*, UMIT ARSLAN, DITOS E DITADOS

Krzyżaniak, Amedee, ELEMENTAR, MEU CARO CRÍTICAS,
VIDA DE ANDRONIKOS

Kupka, Moisés, VIAGENS PARA ALÉM DA MORTE; VIAGENS
PARA ALÉM DO MEU QUARTO

L

Lieber, Samuel, IMAGIOLOGIA DO ESTADISTA

Lima, Gito, ANATOMIA DO CORPO DESUMANO OU MUQATIL
AL-RASHID

M

Möller, Wilhelm, O CAMINHO QUASE IMPERFEITO

Möller, Františka, MAGIAS

Monoftalmo, Agápio, LIVRO DO ÓDIO

Mutiu, Augustine, A LETRA MATA; O MÉTODO ADRIENNE
LEFEBVRE MUTUS LIBER

P

Pepe, Sergio, AS OVAS DE SARDANAPALO

Pireotis, Theofilaktos, HAGIOGRAFIA DEFINITIVA

Platão, A APOLOGIA DE SÓCRATES

R

Richardson, Emily, CONFISSÕES DA MARQUESA

Rosenkrantz, Dovev, A CABALA PROPRIAMENTE DITA

Rumi, Jalaluddin, MASNAVI; *SEPPER HAOR*; *SEPPER YETZIRAH*

S

Sharf-ud-din, CARTAS SUFIS

Sinclética, Amma, ORAÇÃO DA AREIA

Stamboliski, Petar, A VIDA DO SANTO DIMITRIS

APOSTOLAKIS; POESIA

Stepanin, A TERRA OCA

Szabó, Nikola, ERROS NA LITERATURA

Szczepanski, Lukasz, O UNIVERSO EXPLICADO ATÉ AO MEU

BIG CRUNCH

T

Tertuliano, ADVERSUS HAERESSES

V

Ventura, Ladislau, OBRA COMPLETA

W

al-Wadi, Galib, OS INTERIORES DO MUNDO

Y

Yamaguchi, Hiro, VIAGEM PELO LONGÍNQUO OCIDENTE

Z

Zajac, Małgorzata, FRAGMENTOS DO ESPANTO

- A**
A BÍBLIA
Abbott, Edwin, *Abbott, Flatland*
Anónimo, FRAGMENTOS PERSAS DO SÉCULO I DEPOIS DA HÉGIRA
Borja, J., UMA PERSPECTIVA ANTIDARWINIANA DA EVOLUÇÃO DO HOMEM: DO MACACO ÀS AMIBAS QUE VEMOS POR AÍ — A ORIGEM DOS DAQUELA ESPÉCIE
- B**
Bota, Gomez, DIÁRIO
Braun, Gilbert, TODOS OS PECADOS DO MUNDO
Bursa, Staretz Miroslav, SABEDORIA
Caldeira, Ari, O PÁSSARO DE DOIS BICOS — CONFERÊNCIAS SOBRE ECOLOGIA
- C**
Chitturu, Akhilesh, GIRIJASHANKAR E A MODÉSTIA
Cunha, Apolinário, PESSOAS TÍPICAMENTE DIVINAS
Faucher, Eugene, AS MARGENS DOS CÉUS — AS NOITES MAIS VELHAS — UMA CADERNETA DE MITOS
- G**
Galilei, Galileu, SIDEREUS NUNCIUS
Grunwald, Pieter H., NOVA HAGIOGRAFIA
Guzman, Agnese, COMÉDIAS MODERNAS — FILOSOFIA DOMÉSTICA PARA SERVIÇAIS

- H**
Helveg, Gunnar, VIAGEM DE UM HOMEM MAGRO
- K**
Kaplan, O., O SULTÃO DE SAPATOS DE FERRO
- L**
Lieber, Samuel, IMAGIOLOGIA DO ESTADISTA
Luciano de Samósata, HISTÓRIA VERÍDICA
Lukkari, Paavo, MANIFESTO METANOIA
- M**
Melville, Herman, DIÁRIO
Moller, Kaspar, A MINHA EXPERIÊNCIA ENTRE OS ABOKOWO — PRAZER DA LEITURA
Moller, Wilhelm, O CAMINHO QUASE IMPERFEITO
Nicolau de Cusa, DOUTA IGNORÂNCIA
Pireotis, Theofilaktos, HAGIOGRAFIA DEFINITIVA
- P**
PROVERBÍOS, Recolha de *Nikola Szabó*
- R**
Richardson, Emily, CONFISSÕES DA MARQUESA

S
Stamboliski, Petar, POESIA
Szczepanski, Lukasz, O UNIVERSO EXPLICADO ATÉ AO MEU
BIG CRUNCH

T
Tristan de Sapincourt, VIAGEM À LUA E MAIS ALÉM,
— ANTOLOGIA DE CONTOS VOLLÚSPA

Y
Yamaguchi, Hiro, VIAGEM PELO LONGINQUO OCIDENTE

Z
Zajac, Malgorzata, FRAGMENTOS DO ESPANTO

Vários autores, ALMANAQUE DE DOENÇAS EXCÊNTRICAS
E DESACREDITADAS

Vários autores, HISTÓRIAS DANINHAS

- A**
A BIBLIA
Anônimo, FRAGMENTOS DO MAR
- B**
Bota, Gomez, DIÁRIO
Bursa, Miroslav, SABEDORIA
- G**
Garza, Gregorio, A CURA ATRAVÉS DA PROXIMIDADE
Gould, Erik, CARTAS DE GOULD — RECOLHA DA CIA
- H**
Hemmgway, Ernest, LIVROS DA MINHA VIDA
Heródoto, HISTÓRIAS
- I**
Ito, Masamitsu, HAIKUS
- K**
Kaplan, O., UMIT ARSLAN, DITOS E DITADOS — CON-
TENDAS MÍSTICAS
Korzhev, Piotr, DIÁRIO DE BORDO
Kupka, Moisés, SAGA DE UM PESCADOR DE BACALHAU
- M**
Marina, Nicolas, SOBRE NAUFRAGOS
- P**
Popa, Mathias, MELODIAS CRUZADAS

- R**
Rebecca, O MEU EVANGELHO
- S**
Saint-Exupéry, CIDADELA
Santa Teresinha do Menino Jesus, NOTAS DE UM PEQUENO CAMINHO
Szábó, Nikola, PROVÉRBIOS
- V**
Voltaire, O OUVIDO DO CONDE DE CHESTERFIELD
- Z**
Zajac, Malgorzata, FRAGMENTOS DO ESPANTO

(2014: 185-186)

-
- A**
A BÍBLIA
Alberti, Leon Battista, DA PINTURA
ALCORÃO
Anônimo, FRAGMENTOS PERSAS DO SÉC. I DEPOIS DA HÉGIRA
Azizi, Tai, DISCURSOS
-
- B**
Borja, J., UMA PERSPECTIVA ANTIDARWINIANA DA EVOLUÇÃO DO HOMEM: DO MACACO ÀS AMIBAS QUE VEMOS POR AI —
A ORIGEM DOS DAQUELA ESPÉCIE
Bursa, Staretz Miroslav, SABEDORIA
-
- C**
Caldeira, Ari, O PÁSSARO DE DOIS BICOS; SUBCAMADAS DA ANATOMIA HUMANA; CONFERÊNCIAS SOBRE ECOLOGIA
Cennini, Cennino d'Andrea, IL LIBRO DELL'ARTE
Cortez, Jerónimo, FISIOGNOMIA E VÁRIOS SEGREDOS DA NATUREZA
-
- F**
Ficino, Marsilio, THEOLOGIA PLATONICA
-

-
- G**
Gould, Erik, CARTAS DE GOULD — RECOLHA DA CIA
Guzman, Agnese, A BORBOLETA TAOÍSTA; COMÉDIAS MODERNAS; FILOSOFIA DOMÉSTICA PARA SERVIÇAIS
-
- H**
Helveg, Gunnar, MEMÓRIAS; VIAGEM DE UM HOMEM MAGRO
Heródoto, HISTÓRIAS
Holland, Francisco de, DA PINTURA ANTIGA
Homero, A ODISSEIA
-
- L**
Laércio, Diógenes, VIDAS E DOCTRINAS DOS FILÓSOFOS ILUSTRES
Lieber, Samuel, IMAGIOLOGIA DO ESTADISTA
-
- M**
Mirandola, Pico della, DISCURSO SOBRE A DIGNIDADE DO HOMEM
Möller, Wilhelm, O CAMINHO QUASE IMPERFEITO
Morris, Thomas, UTOPIA
Mutti, Augustine, A LETRA MATA; O MÉTODO ADRIENNE LEFEVRE MUTUS LIBER
-
- N**
Nicolau de Cusa, DOUTA IGNORÂNCIA
-

- P**
Platão, A APOLOGIA DE SÓCRATES
Pletão, Gemisto, DE DIFFERENTIIS
Popa, Mathias, TEXTOS DISPERSOS AO SAXOFONE
- R**
Richardson, Emily, CONFISSÕES DA MARQUESA
Rosenkrantz, Dovev, A CABALA PROPRIAMENTE DITA
Rumi, Jalaluddîn, MASNAVI
SEPHER HAOR
SEPHER YETZIRAH
- S**
Szamboliski, Petar, A VIDA DO SANTO DIMITRIS
APOSTOLAKIS, POESIA
Szczepanski, Lukasz, O UNIVERSO EXPLICADO ATÉ AO MEU BIG CRUNCH
- T**
Tertuliano, ADVERSUS HAERESES
- V**
Valentinus, Basilus, O CARRO TRIUNFAL DO ANTIMÓNIO
Vasari, Giorgio, AS VIDAS DOS ARTISTAS

- W**
al-Wadi, Galib, OS INTERIORES DO MUNDO
- Z**
Zajac, Malgorzata, FRAGMENTOS DO ESPANTO

- A**
A BÉLIA
Adler, Margot, DRAWING DOWN THE MOON
ALCORÃO
Allegro, John M., THE SACRED MUSHROOM AND THE CROSS
Anagramático, Visconde, MEMÓRIAS GEOMÉTRICAS
St.: Anastácio de Pontus, ODES, SERMÕES E ORAÇÕES
Anônimo, CÂNTICOS DOS CÂNTICOS
Anônimo, FRAGMENTOS PERSAS DO SÉC. I DEPOIS DA HÉGIRA, VERSÃO SIRIACA
- B**
Barthes, O AUTOR CADÁVER
Bursa, Staretz Miroslav, SAREBORIA; VISLUMBRES DOS SERMÕES
- C**
Caldéira, Art., O PASSARO DE DOIS RICOS; SUICAMADAS DA ANATOMIA HUMANA, CONFERÊNCIAS SOBRE ECOLOGIA
Chittara, Akhlesh, GIRIJASHANKAR E A MODÉSTIA, OS VEDAS PARA CRIANÇAS E OCIDENTAIS
- E**
Eco, Umberto, O PÊNDULO DE FOUCAULT
- F**
Fischmann, Keindell, A ÚLTIMA CARA; A ÚLTIMA PALAVRA
Foucault, O, QUE É UM AUTOR CONHECIDO?
Purst, Peter T., FLESH OF THE GODS: THE RITUAL USE OF HALLUCINOGENS
- G**
Goold, Triton, O FAMOSO PRÍNCIPE DOS ARREDORES
Grainvald, Piazer H., BIOGRAFIA DE GUNNAR HELVEG
Gudousson, Eyólfur, A ORIGEM DO SAGRADO
Guzman, Agnese, A BORRILETA TAOISTA; COMÉDIAS MODERNAS; FILOSOFIA DOMÉSTICA PARA SERVIÇAIS
- H**
Heidegger, Robert A., UM ESTRANHO NUMA TERRA ESTRANHA
Holveg, Gunnar, MEMÓRIAS; VIAGEM DE UM HOMEM MAGRO
Heródoto, HISTÓRIAS
- K**
Kahn, Dr. Fritz, ATLAS DA VIDA SEXUAL
Kryzaniuk, Amédée, ELEMENTAR, MEU CARO CRÍTAS; VIDA DE ANDRONIKOS

- L**
Leopardi, Giacomo, ZIBALDONE DI PENSIERI
Liebet, Samuel, IMAGIOLOGIA DO ESTADISTA
Lima, Gito, ANATOMIA DO CORPO DESUMANO OU MUOATIL AL-RASHID
Lipscomb, Stephen Leon, ART MEETS MATHEMATICS IN THE FOURTH DIMENSION
Lopez, Adolfo, AFLAUSOS PARA O EMBAIXADOR, ENTREVISTAS
- M**
Möller, Karl, REGISTOS METEOROLÓGICOS
Möller, Kaspar, A MINHA EXPERIÊNCIA ENTRE OS AROKOWO
Möller, Wilhelm, O CAMINHO QUASE IMPERFEITO
Monofalmo, Agostio, LIVRO DO ÓDIO
Montez, Ester, DIÁRIO
Mores, Théophile, ENSAIOS SOBRE LIVROS QUE RARAMENTE EXISTEM
Mittiz, Augustine, A LETRA MATA, O MÉTODO ADRIENNE LEBEVRE
- P**
Papini, Giovanni, UN UOMO FINITO
Pascal, Raymond, REIS E DJINNS
- Q**
Qi, Meng, CEREBRAS DE OUTONO
- R**
Richardson, Emily, CONFISSÕES DA MARQUESA
Ryckmans, Simon, A MAO, QUANDO NAO ORTEM RESPOSTA
- S**
Santo, Moisés Espírito, A RELIGIAO POPULAR PORTUGUESA
Smith, Kath C., NEGÓCIOS ESTRANHOS
Stambolski, Petar, POESIA, PALESTRAS
- V**
Vesaluis, Andreas, DE HUMANI CORPORIS FABRICA LIBRI SEPTEM
- W**
Wasson, R. Gordon, SOMA; DIVINE MUSHROOM OF IMMORTALITY
Wasson, R. Gordon, *Kamirisch, Stella*, *Ost, Jonathan* e *Ruck, Carl A. P.*, PERSEPHONE'S QUEST: ENTHOGENS AND THE ORIGINS OF RELIGION
Wilde, Oscar, INTENTIONS
- Z**
Zahar, Margareta, FRAGMENTOS DO ESPANTO

III | GONÇALO M. TAVARES: lista de “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, retirada de *Breves*

Notas sobre Literatura-Bloom (2018: 2-3).

<p>CADERNOS DE GONÇALO M. TAVARES</p> <p>O Reino Um Homem: Klaus Klump A Máquina de Joseph Walser Jerusalém Aprender a Rezar na Era da Técnica</p> <p>Mitologias A Mulher-sem-Cabeça e o Homem-do-Mau-Olhado</p> <p>Diálogos O Torcicológista, Excelência</p> <p>Epopéia Uma Viagem à Índia</p> <p>Estudos Clássicos Os Velhos também Querem Viver Histórias Falsas</p>	<p>Canções Água, Cão, Cavalo, Cabeça Canções Mexicanas Animalescos</p> <p>Enciclopédia Breves Notas sobre Ciência Breves Notas sobre o Medo Breves Notas sobre as Ligações Breves Notas sobre Música <i>Breves Notas sobre Literatura-Bloom</i></p> <p>Atlas Atlas do Corpo e da Imaginação</p>	<p>Arquivos Biblioteca</p> <p>Investigações Livro da Dança Investigações, Novais</p> <p>Cidades Matco Perdeu o Emprego Uma Memória Está Perdida no Seu Século à Procura do Pai</p> <p>Bloom Books A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil</p> <p>O Bairro O Senhor Valéry e a Lógica O Senhor Henri e a Enciclopédia O Senhor Brecht e o Sucesso O Senhor Juarroz e o Pensamento O Senhor Kraus e a Política O Senhor Calvino e o Passado O Senhor Walser e a Floresta O Senhor Breton e a Entrevista O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas O Senhor Eliot e as Conferências</p> <p>Teatro A Colher de Samuel Beckett e Outros Textos</p> <p>Cinema Short Movies</p>
--	--	---

IV | GONÇALO M. TAVARES: “Tabela das Cidades”, retirada de *Matteo Perdeu o Emprego* (2010: 200-201).

Tabela das Cidades

1	AD Abu Dhabi	2	Ag Algeria
3	Ak Amstêrdão	10	Bd Bruxelas
4	Al Alemanha	16	Bs Berlim
11	Be Bélgica	30	HK Hong Kong
12	Bg Bulgária	54	Lh Lisboa
20	Bu Bruxelas	80	St Stuttgart
21	Bv Bélgica	85	Sp Stuttgart
30	Bu Bruxelas	110	Zh Zurich
38	HM Ho Chi Minh City	117	Za Zagreb
37	HI Helsinki	110	YG Yaguajay
56	Lu Lisboa	115	WH Washington D.C.
57	Sy Sydney	114	Wa Warsaw
58	Lx Lisboa	113	Vi Vientiane
59	Lv Lisboa	112	Ve Veneza
60	MC Monte Carlo	111	Vc Vancouver
61	Me Melbourne	110	To Toronto
62	Ma Madrid	108	Tk Tokyo
63	Mk Minsk	107	TA Taipei
64	Mn Munique	106	Te Tóquio
65	Mo Moscou	105	PP Phnom Penh
66	Mt Montreal	104	Ph Perth
67	Nb Nápoles	103	Is Istanbul
68	NO Nova Orleães	102	Ca Calcutá
69	Nb Nápoles	101	Cb Copenhague
70	Os Oslo	100	Ch Chicago
71	Pg Praga	99	Cp Copenhague
72	Os Oslo	98	CT Copenhague
73	Os Oslo	97	Db Düsseldorf
74	Os Oslo	96	Kb Kobe
75	Os Oslo	95	Ro Roma
76	Os Oslo	94	Rj Rio de Janeiro
77	Os Oslo	93	Ka Kobe
78	Os Oslo	92	Qb Quito
79	Os Oslo	91	Pr Paris
80	Os Oslo	90	PP Phnom Penh
81	Os Oslo	89	Ph Perth
82	Os Oslo	88	Is Istanbul
83	Os Oslo	87	Ca Calcutá
84	Os Oslo	86	Cb Copenhague
85	Os Oslo	85	Ch Chicago
86	Os Oslo	84	Cp Copenhague
87	Os Oslo	83	CT Copenhague
88	Os Oslo	82	Db Düsseldorf
89	Os Oslo	81	Kb Kobe
90	Os Oslo	80	Ro Roma
91	Os Oslo	79	Rj Rio de Janeiro
92	Os Oslo	78	Ka Kobe
93	Os Oslo	77	Qb Quito
94	Os Oslo	76	Pr Paris
95	Os Oslo	75	PP Phnom Penh
96	Os Oslo	74	Ph Perth
97	Os Oslo	73	Is Istanbul
98	Os Oslo	72	Ca Calcutá
99	Os Oslo	71	Cb Copenhague
100	Os Oslo	70	Ch Chicago
101	Os Oslo	69	Cp Copenhague
102	Os Oslo	68	CT Copenhague
103	Os Oslo	67	Db Düsseldorf
104	Os Oslo	66	Kb Kobe
105	Os Oslo	65	Ro Roma
106	Os Oslo	64	Rj Rio de Janeiro
107	Os Oslo	63	Ka Kobe
108	Os Oslo	62	Qb Quito
109	Os Oslo	61	Pr Paris
110	Os Oslo	60	PP Phnom Penh
111	Os Oslo	59	Ph Perth
112	Os Oslo	58	Is Istanbul
113	Os Oslo	57	Ca Calcutá
114	Os Oslo	56	Cb Copenhague
115	Os Oslo	55	Ch Chicago
116	Os Oslo	54	Cp Copenhague
117	Os Oslo	53	CT Copenhague
118	Os Oslo	52	Db Düsseldorf
119	Os Oslo	51	Kb Kobe
120	Os Oslo	50	Ro Roma
121	Os Oslo	49	Rj Rio de Janeiro
122	Os Oslo	48	Ka Kobe
123	Os Oslo	47	Qb Quito
124	Os Oslo	46	Pr Paris
125	Os Oslo	45	PP Phnom Penh
126	Os Oslo	44	Ph Perth
127	Os Oslo	43	Is Istanbul
128	Os Oslo	42	Ca Calcutá
129	Os Oslo	41	Cb Copenhague
130	Os Oslo	40	Ch Chicago
131	Os Oslo	39	Cp Copenhague
132	Os Oslo	38	CT Copenhague
133	Os Oslo	37	Db Düsseldorf
134	Os Oslo	36	Kb Kobe
135	Os Oslo	35	Ro Roma
136	Os Oslo	34	Rj Rio de Janeiro
137	Os Oslo	33	Ka Kobe
138	Os Oslo	32	Qb Quito
139	Os Oslo	31	Pr Paris
140	Os Oslo	30	PP Phnom Penh
141	Os Oslo	29	Ph Perth
142	Os Oslo	28	Is Istanbul
143	Os Oslo	27	Ca Calcutá
144	Os Oslo	26	Cb Copenhague
145	Os Oslo	25	Ch Chicago
146	Os Oslo	24	Cp Copenhague
147	Os Oslo	23	CT Copenhague
148	Os Oslo	22	Db Düsseldorf
149	Os Oslo	21	Kb Kobe
150	Os Oslo	20	Ro Roma
151	Os Oslo	19	Rj Rio de Janeiro
152	Os Oslo	18	Ka Kobe
153	Os Oslo	17	Qb Quito
154	Os Oslo	16	Pr Paris
155	Os Oslo	15	PP Phnom Penh
156	Os Oslo	14	Ph Perth
157	Os Oslo	13	Is Istanbul
158	Os Oslo	12	Ca Calcutá
159	Os Oslo	11	Cb Copenhague
160	Os Oslo	10	Ch Chicago
161	Os Oslo	9	Cp Copenhague
162	Os Oslo	8	CT Copenhague
163	Os Oslo	7	Db Düsseldorf
164	Os Oslo	6	Kb Kobe
165	Os Oslo	5	Ro Roma
166	Os Oslo	4	Rj Rio de Janeiro
167	Os Oslo	3	Ka Kobe
168	Os Oslo	2	Qb Quito
169	Os Oslo	1	Pr Paris
170	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
171	Os Oslo	0	Ph Perth
172	Os Oslo	0	Is Istanbul
173	Os Oslo	0	Ca Calcutá
174	Os Oslo	0	Cb Copenhague
175	Os Oslo	0	Ch Chicago
176	Os Oslo	0	Cp Copenhague
177	Os Oslo	0	CT Copenhague
178	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
179	Os Oslo	0	Kb Kobe
180	Os Oslo	0	Ro Roma
181	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
182	Os Oslo	0	Ka Kobe
183	Os Oslo	0	Qb Quito
184	Os Oslo	0	Pr Paris
185	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
186	Os Oslo	0	Ph Perth
187	Os Oslo	0	Is Istanbul
188	Os Oslo	0	Ca Calcutá
189	Os Oslo	0	Cb Copenhague
190	Os Oslo	0	Ch Chicago
191	Os Oslo	0	Cp Copenhague
192	Os Oslo	0	CT Copenhague
193	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
194	Os Oslo	0	Kb Kobe
195	Os Oslo	0	Ro Roma
196	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
197	Os Oslo	0	Ka Kobe
198	Os Oslo	0	Qb Quito
199	Os Oslo	0	Pr Paris
200	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
201	Os Oslo	0	Ph Perth
202	Os Oslo	0	Is Istanbul
203	Os Oslo	0	Ca Calcutá
204	Os Oslo	0	Cb Copenhague
205	Os Oslo	0	Ch Chicago
206	Os Oslo	0	Cp Copenhague
207	Os Oslo	0	CT Copenhague
208	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
209	Os Oslo	0	Kb Kobe
210	Os Oslo	0	Ro Roma
211	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
212	Os Oslo	0	Ka Kobe
213	Os Oslo	0	Qb Quito
214	Os Oslo	0	Pr Paris
215	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
216	Os Oslo	0	Ph Perth
217	Os Oslo	0	Is Istanbul
218	Os Oslo	0	Ca Calcutá
219	Os Oslo	0	Cb Copenhague
220	Os Oslo	0	Ch Chicago
221	Os Oslo	0	Cp Copenhague
222	Os Oslo	0	CT Copenhague
223	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
224	Os Oslo	0	Kb Kobe
225	Os Oslo	0	Ro Roma
226	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
227	Os Oslo	0	Ka Kobe
228	Os Oslo	0	Qb Quito
229	Os Oslo	0	Pr Paris
230	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
231	Os Oslo	0	Ph Perth
232	Os Oslo	0	Is Istanbul
233	Os Oslo	0	Ca Calcutá
234	Os Oslo	0	Cb Copenhague
235	Os Oslo	0	Ch Chicago
236	Os Oslo	0	Cp Copenhague
237	Os Oslo	0	CT Copenhague
238	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
239	Os Oslo	0	Kb Kobe
240	Os Oslo	0	Ro Roma
241	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
242	Os Oslo	0	Ka Kobe
243	Os Oslo	0	Qb Quito
244	Os Oslo	0	Pr Paris
245	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
246	Os Oslo	0	Ph Perth
247	Os Oslo	0	Is Istanbul
248	Os Oslo	0	Ca Calcutá
249	Os Oslo	0	Cb Copenhague
250	Os Oslo	0	Ch Chicago
251	Os Oslo	0	Cp Copenhague
252	Os Oslo	0	CT Copenhague
253	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
254	Os Oslo	0	Kb Kobe
255	Os Oslo	0	Ro Roma
256	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
257	Os Oslo	0	Ka Kobe
258	Os Oslo	0	Qb Quito
259	Os Oslo	0	Pr Paris
260	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
261	Os Oslo	0	Ph Perth
262	Os Oslo	0	Is Istanbul
263	Os Oslo	0	Ca Calcutá
264	Os Oslo	0	Cb Copenhague
265	Os Oslo	0	Ch Chicago
266	Os Oslo	0	Cp Copenhague
267	Os Oslo	0	CT Copenhague
268	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
269	Os Oslo	0	Kb Kobe
270	Os Oslo	0	Ro Roma
271	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
272	Os Oslo	0	Ka Kobe
273	Os Oslo	0	Qb Quito
274	Os Oslo	0	Pr Paris
275	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
276	Os Oslo	0	Ph Perth
277	Os Oslo	0	Is Istanbul
278	Os Oslo	0	Ca Calcutá
279	Os Oslo	0	Cb Copenhague
280	Os Oslo	0	Ch Chicago
281	Os Oslo	0	Cp Copenhague
282	Os Oslo	0	CT Copenhague
283	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
284	Os Oslo	0	Kb Kobe
285	Os Oslo	0	Ro Roma
286	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
287	Os Oslo	0	Ka Kobe
288	Os Oslo	0	Qb Quito
289	Os Oslo	0	Pr Paris
290	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
291	Os Oslo	0	Ph Perth
292	Os Oslo	0	Is Istanbul
293	Os Oslo	0	Ca Calcutá
294	Os Oslo	0	Cb Copenhague
295	Os Oslo	0	Ch Chicago
296	Os Oslo	0	Cp Copenhague
297	Os Oslo	0	CT Copenhague
298	Os Oslo	0	Db Düsseldorf
299	Os Oslo	0	Kb Kobe
300	Os Oslo	0	Ro Roma
301	Os Oslo	0	Rj Rio de Janeiro
302	Os Oslo	0	Ka Kobe
303	Os Oslo	0	Qb Quito
304	Os Oslo	0	Pr Paris
305	Os Oslo	0	PP Phnom Penh
306	Os Oslo	0	Ph Perth
307	Os Oslo	0	Is Istanbul
308	Os Oslo	0	Ca Calcutá
309	Os Oslo	0	Cb Copenhague
310	Os Oslo	0	Ch Chicago
311	Os Oslo	0	Cp Copenhague
312	Os Oslo	0	CT Copenhague
313	Os Oslo	0	Db Düsseldorf