

Investigações de um dançarino sutil: Gonçalo M. Tavares e a ficção como prática-pensadora

■ JOSÉ DÉRCIO BRAÚNA*

Um murmúrio ao princípio

Um murmúrio de uma nota de rodapé num texto em que se diz que ciência e ficção, sendo termos correlatos, são palavras perigosas levou-me a outro, no qual se analisa o estatuto da ficção a partir do texto “Moisés e o monoteísmo”, de Sigmund Freud. Nesse segundo texto, intitulado “A ficção da história”, diz-se sobre a “ambivalência” da escrita de Freud, de seu caráter de “jogo” entre a “lenda’ religiosa” e a “construção’ freudiana”, “entre o objeto explicado e o discurso analisador”, em suma, diz tratar-se de uma “*ficção*”, a ser entendida em sua ambiguidade de sentidos: uma produção, fabricação; mas também um disfarce, um embuste. Para o autor do texto, essa ficção de Freud (citando-o) é qual uma “bailarina em equilíbrio instável sobre as pontas” (dos pés). Logo adiante, o autor deixa assente uma indagação, não menos expressiva e instigante: “Eu me pergunto: que inquietante estranheza traça a escrita freudiana no ‘território do historiador’, no qual entra dançando?” Os textos lidos, o primeiro (com sua nota murmurante) e o segundo (com seus dançarinos inusitados), são de Michel de Certeau; foram eles que, pela expressividade da escrita, levaram-me a tornar a suas linhas mais de uma vez, sempre a me perguntar: que significa entrar num território alheio dançando? Que pensar da beleza dessa expressão? Ou, mais propriamente, o que essa beleza escrita faz pensar? Em mim, ela fez pensar muito. Deixou marcas. Tanto que às escrituradas indagações de De Certeau juntei a minha anotada admiração inquieta. Que ainda lá está, testemunhada (marcada, apontada a lápis) nas páginas de cada um desses livros. (De Certeau, 2011, p. 45; De Certeau, 2017, p. 331-333)

Desde então ficaram em meu pensamento questões que a leitura dos textos (primeiro e segundo) fizeram *dançar*, tirando-as do entendimento mais

1. Doutorando em História Social – Universidade Federal do Ceará (UFC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior–Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

pacificamente aceite, estabilizado. Foi muito o tempo em que fiquei a observar esses movimentos de pensamento de De Certeau – que os via como desencontrados, sem que pudesse entendê-los como movimentos de uma coreografia desenhadora de sentidos. Meu pensamento não era capaz de acompanhar a dança.

Isto até a chegada de outras leituras que me puseram diante de outro dançarino. Um *dançarino sutil*. Um *fazedor*² de ficção cujo pensamento e prática escritural podem ser ditos com palavras de sua própria lavra (usadas para dizer do corpo em dança, é certo, mas perfeitamente aplicáveis ao pensamento que esse corpo leva dentro): “INLOCALIZÁVEL INSITUÁVEL INSITUADO” (Tavares, 2001, p. 36). Eis como disse ele do corpo de um “dançarino sutil”; eis como digo eu do pensamento e da prática desse fazedor de ficção, sabedor de que “a forma como os homens olharam para a mesma palavra, ao longo de séculos, varia muito.” (Tavares, 2004, p. 130) As palavras (e as coisas, as práticas, as ideias) que elas nominam *dançam*. Assim sendo, a reflexão que as busque compreender também carece de ser dançarina na forma de sua inscrição temporal.

Aqui se fala de ficção, literatura, história. É sabido que cada uma dessas palavras carrega um sem-fim de sentidos, que no (e pelo) tempo se aproximam, se afastam, se especializam, se ampliam. São palavras-pesadelo para os pacíficos compartimentos dos dicionários (especializados ou não). Além de serem palavras a designarem, no singular de suas inscrições, uma não unidade de uso, pois nominam práticas e artefatos (o fazer e a coisa feita). Não é acaso que os estudiosos dessas áreas digam tratar-se de práticas que brigam com os próprios nomes; são palavras difíceis, *inlocalizáveis*, *insituáveis* e *insituadas* (Derrida, 2014; Koselleck, 2013; Rancière, 2014; Williams, 2007). Saliento, pois, minha atenção a essa antiga querela. No que toca ao par *ficção/literatura*, registro igualmente minha ciência à distinção que se deve fazer de ambas. “O conceito de literatura é diferente do de ficção” (Searle, 1996, p. 160), bem se sabe. Todavia, como também sabido é, os usos, muitas vezes, não respeitam guardas de fronteira. Nos usos, nem sempre a pureza conceitual é rigorosamente respeitada. O que é dizer que, em relação a esse par *ficção/literatura*, ao se tomá-lo em estudo, há que se olhar o uso feito e não somente ao nome utilizado. Isto se diz a fim de esclarecer-se que, neste texto – que aciona outros muitos textos que fazem uso de ambos os termos de modo não estritamente conceitual, mas prático –, não se objetivou

2. Faço uso do termo em alusão ao livro *O fazedor* (1960), de Jorge Luis Borges. E também em consideração a uma expressão cunhada pelo escritor espanhol Enrique Vila-Matas, em seu livro *Perder teorias* (2011), para referir-se a certo “método narrativo” contemporâneo, adepto do gosto por acolher “com hospitalidade várias tendências literárias”, por intertextualizar e transformar tudo o que absorve. A esse método, Vila-Matas nomina de “técnicas borgeanas de trabalho”. (Vila-Matas, 2011, p. 46).

tratar dos meandros das distinções conceituais dos mesmos. Aqui se tratará de usos; é no olhar a eles que se tentará esclarecer o que foi praticado sob os nomes com que foram escriturados.

Atentando a essas questões, a esse enovelar-se de palavras e práticas, usos e sentidos, foi que pude então um pouco melhor compreender os incitamentos à reflexão advindos das leituras de Michel de Certeau e Gonçalo M. Tavares. Dois dançarinos sutis, cientes da inextricabilidade entre a forma e o conteúdo, o que e o como, a fabricação e o produto feito, o fazer e o pensar, enfim. “*Fazer o texto* é *fazer teoria*”, escreveu o historiador; “Adoro a palavra fazer. Fazer é ação”, declarou o ficcionista; “O que me interessa [...] é o ‘romance’ como *prática*, tal como se faz, de acordo com o que diz”, confessa-nos o historiador; “A forma da literatura é já literatura”, compreende o ficcionista. Para ambos, como se lê, pensar a dança das formas é pensar a dança do pensamento, portanto, *fazer* é já *teorizar*. (De Certeau, 2017, p. 362; Tavares, 2004a; De Certeau, 2017, p. 362; Tavares, 2004, p. 117)

Investigações: as formas e o tempo

“O que é uma forma feliz?”, pergunta-se num livro de investigações geométricas. “É a forma que muda com o tempo e não sente angústia. Pelo contrário: alegria”, é a resposta escriturada. Para o autor da obra, uma forma feliz é uma forma que dança, abrindo assim “novas possibilidades” a seus limites; é uma forma “feliz com o tempo (dançarino)” que lhe dá movimento; em suma, feliz é a forma que se *transforma*. Se formos concordantes com este senhor investigador, ao se pensar sobre uma forma, estaria implicado nesse exercício reflexivo uma incontornável necessidade de se atentar às marcas do tempo nessa forma, nas práticas que a fazem. (Tavares, 2011)

História e ficção são formas. Formas de escrita, formas de (com diferentes intencionalidades, com diferentes modos de fabricação) elaborar aproximações da realidade (presente e passada). Pensá-las há de ser, portanto, investigar essas formas-praticadas (a operação que faz e o produto que é feito) na desfixidez que o tempo lhes impõe.

Olhemos a forma da escrita da história – por via de dois distintos registros seus, fabricados em duas distintas temporalidades. Nas primeiras décadas do século XX (1918 era o ano), para escrever sobre o passado de seu lugar, um historiador preocupava-se com a exatidão das suas “origens”, defendendo sua escrita na autoridade da “coleção de documentos inéditos” que disponha e consagrando seu fazer ao “amor à verdade” bem como ao “interesse que tomo

pelas cousas de meu berço”, chegando mesmo a pedir desculpas ao escrupuloso leitor por “certas repetições” ali constantes, mas que todavia foram “muito de proposito” admitidas pelo objetivo maior de “mais salientar a verdade”, ainda que isso tenha cobrado a seu trabalho um preço: o de apresentá-lo “desenxabido” por trazer “pesado o estilo” em que se escreveu. (Bezerra, 2009 [1918], p. 9-10 e folhas de abertura) Se assim em boa medida se escrevia a história nessas décadas primeiras do século XX, no principiar do século de depois (o ano é 2012), a escrita histórica deixa ler outros intentos e interesses. “Interessa-me enfocar os modos pelos quais o passado, em determinada situação histórica, é disputado, seduzido e conquistado”, assim escreveu um seu praticante. Lidando com a escrita de ficção, o historiador não a trata sob a velha (e já cansada) oposição verdadeiro/falso, mas busca uma compreensão para seus acionamentos; quer ele “perceber a sua participação [da ficção] nos modos pelos quais foi se delineando a crença em um passado comum”. A questão não reside no grau ou escala de verdade oferecida pela ficção, mas antes nos usos que dela se fez para escrever o passado. Isto porque é ele ciente (expressa-o escrituralmente) de que “é no modo de encadear os fatos que o tempo ganha volume e sentido”. E os modos de encadear são práticas no tempo. (Ramos, 2012, p. 7-14) No passar de uma centúria de tempo, páginas de história se escreveram de distintos modos, com distintas intencionalidades, e sob distinções formais. Ainda que duas escritas citadas, considerando-se o tanto mais de outras havidas, sejam não mais que um lampejo, elas não deixam de incitar à consideração de que, sob a música do tempo, as formas *dançam*.

E pensar essas questões passa ao largo de qualquer confusão entre história e ficção; são dois distintos fazeres, sob diferentes intencionalidades, reiterar-se. O fundamental a se pensar é que sendo ambas, história e ficção, modos de fazer *encadeamentos* (ligações, relações), investigar esses modos de feitura pode se constituir em proveitosa aprendizagem no uso de boas ferramentas para determinados fins.³ Trata-se de compreender esses dois modos escriturais “não apenas como objetos, mas também [e eu diria sobretudo] como meios de indagação.” (White, 2011, p. 140) Por tal é que dizer da relação dessas duas

3. Segundo Hans Vaihinger, em seu *A filosofia do como se*, obra em que se debruça sobre os modos de se fazer das “ficções científicas” (como a matemática, a física, a jurisprudência), uma das características fundamentais deste tipo de ficção é o fato de ela ser um “meio para determinadas finalidades, em outras palavras, é a sua conformidade a fins. [...] Na verdade, é esse o ponto central de nossa concepção [...]. Para nós, o essencial da ficção não é que ela seja, conforme alguns acreditam, uma ‘hipótese insegura’, desvio consciente da realidade, pura imaginação – por nossa parte, ressaltamos a conformidade a fins do desvio.” Embora não tendo por objeto de estudo a “ficção estética”, Vaihinger registra que este outro tipo de ficção, “ou a sua teoria, em particular se relaciona muito estritamente à ficção científica, o que é bastante natural, se tivermos em mente que são os mesmos processos elementares psíquicos que contribuem para a formação de ambas.” Para o autor, o “como se” é o princípio de toda ficção, podendo mesmo ser tomado como o “*a priori* propriamente dito da mente humana”; ficção compreendida mais além de ser “uma atividade artística”, mas antes e, sobretudo, como “uma habilidade engenhosa” conforme a fins. (Vaihinger, 2011, p. 252, p. 227, p. 86, p. 117).

formas, tomando-as por duas identidades estáveis, é um dizer parado, que não sabe dançar. Se “a identidade é a invenção dos nomes” (Tavares, 2001, p. 102), sob essa pele estável que um nome é uma infinidade de práticas se fazem e se fizeram no tempo.

E por aqui se tratar de uma escrita sob a rubrica de um dos nomes (história) que toma o outro (ficção) em análise, há que se perguntar: o que a ficção tem sido e o que ela pode ser para o historiador? Ou, por dizer outro: como ela dança nos territórios do historiador?

Fonte e objeto: eis, de modo sumário, os usos mais correntemente observados da ficção pela história. Fonte: vestígios (escritos) que dão a ler o passado; objeto: campo de práticas (edição, circulação, valorização, institucionalização, etc.) de produções textuais. São usos que tomam a ficção num dos seus aspectos: o de produto textual fabricado com certas intencionalidades. Um uso (com graus variados de refinamento) sob a ótica do texto ficcional como “‘prova’ de algo”, seja em relação à biografia do autor, seja como imagem, representação, “reflexo da sociedade”; de todo modo, uma perspectiva do texto como “meio” de acesso a algo que lhe está além (Iser, 2013, p. 25-26). Trata-se em suma, nesses usos mais correntes, de tomar a ficção como coisa a ser pensada e não como prática-pensadora, eis a problemática.

Mas se essa é a prática mais comumente observável na lida do historiador com a ficção, há contudo outros modos desse uso. Um uso que transforma a coisa que apenas deveria ser pensada em prática-pensadora. Se há tempos deu-se um corte que repartiu ciência e ficção, por que não indagar “de que lado ficou a lâmina” depois do corte? (Tavares, 2004, p. 137) Michel de Certeau, numa sua tese, coloca-nos essa inquietação ao pensamento:

Vou expor, imediatamente, minha tese: a literatura é o discurso teórico dos processos históricos. Ela cria o não lugar em que operações efetivas de uma sociedade têm acesso a uma formalização. Bem longe de considerar a literatura como a “expressão” de um referencial, conviria reconhecê-la como algo de análogo ao que os matemáticos foram, durante muito tempo, para as ciências exatas: um discurso “lógico” da história, a “ficção” que a torna pensável. (De Certeau, 2011, p. 92)

Tornar algo pensável: um mecanismo teórico, portanto; eis como De Certeau nos diz sobre como conviria que a literatura fosse tomada na prática historiadora. Uma tese que não se constitui em prática corrente, porém. Não se observa com tanta constância (e não sem alguma polêmica) esse modo de uso do texto de ficção que, como por De Certeau observado, questiona a demarcação das linhas de fronteira no que diz respeito à “redistribuição do espaço

epistemológico”; ou seja, pergunta “de que lado ficou a lâmina” quando do corte do real, para usar da expressão de senhor Gonçalo M. Tavares. E que se enfatize: não se trata de um questionamento sobre a existência do real. Não é ele que está em questão (no sentido de sua negação), mas se trata, sim, de problematizar a quem (e de que modo) cabe pensá-lo. A querela não é se existe ou não realidade para além do texto (ela há), mas sim sobre como pensá-la e dizê-la, e sobre quem tem legitimidade para fazê-lo. A historiografia, disse-o De Certeau, é também “a relação dos modelos científicos com seus déficits.” São esses “déficits” – o que a prática historiográfica “ainda é incapaz de realizar” – que a ficção ajuda a pensar ao se constituir num “jogo” em que “se combinam e se experimentam as práticas astuciosas da relação com outrem.” Ora, e como também dito por De Certeau, o “próprio” da ficção é não ter ela “espaço próprio”; astuciosa, ela “movimenta-se, imperceptível, no campo do outro.” (De Certeau, 2011, p. 69, p. 100, p. 48) Ela dança, sutilmente, sobre as pontas dos pés em território alheio.

Expressando entendimento, que leio alinhado ao de De Certeau, um estudioso das práticas ficcionais, Wolfgang Iser, a nomina de “camaleão do conhecimento”. Para Iser, “como seu emprego se mantém mutante ao longo da história e identificado a seu uso, a ficção não tem identidade permanente. Pois no uso se comprova apenas sua função, não seu fundamento.” E assim sendo, “a ficção passa a ser um estorvo para o conceito.” O que ela designa lhe “escapa”; ela lhe é “inevitavelmente transcendental”. E transcendendo às paredes do conceito, a ficção se desloca: vai da representação à intervenção; torna-se “um instrumento de processamento”, uma ferramenta de pensar (Iser, 2013, p. 220-226); torna-se um modo de “intermediar o comércio lógico”; sem seus serviços “seria impossível pensar discursivamente, em caso algum” (Vaihinger, 2011, p. 224, p. 236). Como pude compreender, é assim, sob essa perspectiva, que a ficção entra nos territórios do historiador dançando.

Um dançarino sutil

Se assim o é, consideremos alguns aspectos da escrita ficcional de um dançarino sutil, o senhor Gonçalo M. Tavares; consideremos alguns modos pelos quais seu fazer pode ser tomado como uma prática-pensadora *conforme a fins*.

Gonçalo Manuel de Albuquerque Tavares é um escritor português, nascido em 1970, em território angolano, quando esta parte africana era então uma colônia portuguesa. Veio para Portugal aos três anos de idade. Viveu em Aveiro. Aos dezoito anos foi estudar em Lisboa. Formou-se em educação física e desporto. Tornou-se professor. Atualmente, leciona epistemologia na Faculdade

de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa. Sua estreia literária deu-se em 2001, com *Livro da dança*, um trabalho de poesia, a trazer por subtítulo “Projecto para uma poética do movimento”. Esse livro é o primeiro dos “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”. De 2001 até 2018, o senhor Gonçalo chegou ao trigésimo nono de seus Cadernos, um “dicionário literário” intitulado *Breves notas sobre literatura-Bloom*, que traz por subtítulo “Uma das muitas maneiras (definitivas) de fazer literatura”.

Se tomamos esses dois subtítulos, neles encontramos palavras que são termos-chave para uma compreensão do trabalho do autor: projeto e fazer. Toda a ficção produzida por Tavares é ligada (enquadrada é palavra incabível ao autor) por ele em projetos. Projetos que configuram o seu modo de fazer ficção, compreendida como uma prática de liberdade (“a ficção é o mundo das liberdades, de uma liberdade que quer pensar e fazer coisas, que quer transformar a literatura em uma energia inteligente” [Tavares, 2016]) e contra a fixidez das formas (“a literatura fixou-se em certas formas. Como se a liberdade da linguagem tivesse afinal quatro ou cinco soluções: romance, novela, poesia, conto, ensaio.” [Tavares, 2004, p. 151-152]).

Desejando uma liberdade prático-pensadora, Tavares então criou as suas próprias “soluções”. Em seu projeto, os Cadernos que vão constituindo sua obra abrigam-se não sob os gêneros canônicos, mas sob categorias de sua criação. Até o momento, são dezesseis: Arquivos, Atlas, Bloom Books, Canções, Cidades, Cinema, Diálogos, Enciclopédia, Epopeia, Estudos Clássicos, Investigações, Mitologias, O Bairro, O Reino, Poesia, Teatro. Se passeamos pelos trinta e nove Cadernos albergados sob essas categorias, lemos em Tavares uma constância: o uso da forma para pensar, um reiterado jogo entre narrativa (o que se conta) e reflexão (sobre o como, as possibilidades e os limites de contar); um reiterado gosto seu de dançar por sobre a (suposta) linha de fronteira desenhada neste sítio-entre narração e reflexão. Uma prática de fazer-pensar para além do óbvio: eis a constante (movente na forma) que se encontra na escrita de Gonçalo M. Tavares.

No *Livro da dança*, o primeiro dos Cadernos, lemos o dizer de que “a ciência é o deus-óbvio”, e que é preciso “curar o corpo óbvio e esperado”. (Tavares, 2001, p. 13, p. 9) Para fazê-lo, uma proposição sua, constante noutro Caderno (o de nº 19), intitulado *Breves notas sobre ciência*, é a de se “observar a realidade pelo canto do olho, isto é: pensar ligeiramente ao lado.” Observá-la pelo “centro do olho” seria ver “o evidente, o óbvio”. É a observação pelo canto do olho que faz ver “o pormenor diferente, aquele que é o começo de qualquer coisa de significativo.”

Trata-se de uma prática própria de quem investiga (“investigar é não repetir um raciocínio”), que para Tavares tem seu oposto na prática acostumada a que ele nomina de funcionar (“funcionar é repetir um raciocínio”). É a clareza dessa diferenciação – entre *investigar* e *funcionar* – que o faz escriturar indagações sobre os instrumentos de investigação científica: “Se os instrumentos utilizados na investigação científica são a fixação de uma ideia com enorme capacidade para se auto-repetir, então o que poderão descobrir esses instrumentos?” Ou seja, “poderá a repetição detectar o novo?” (Tavares, 2012, p. 77, p. 136-137) Pelo que se lê à obra de Tavares, a resposta é não. A repetição não detecta o novo. Para que haja o novo, para que novas possibilidades sejam detectadas e ganhem expressão é preciso que a forma se *transforme*, é preciso que a forma seja “feliz”, que mude com o tempo e não sinta angústia por esse devir. Uma percepção válida tanto para a ciência e seus instrumentos, como lemos, como para a ficção e suas ferramentas, conforme a prática o escritor.

Válida ainda, de igual modo, para o fazer da história. É como dizem alguns historiadores, que, ao pensarem sua prática (os instrumentos de que se valem, os produtos que fabricam), dizem dessa necessidade de investigar, de não repetir receitas fixadas, de testar seus instrumentos de pesquisa e pensamento a cada prática, de não ter angústia se a forma se transforma ao longo dessa prática.

É o caso de Michel de Certeau. No prefácio a *História e psicanálise*, Luce Giard escreve que, para “explicar seu procedimento” na prática de fazer história, “Michel de Certeau tinha o costume de dizer que ele se limitara a dar ‘um passo para o lado’.” Um procedimento que seria o de realizar uma “abordagem da questão mediante outro caminho, pela mudança de perspectiva sobre os problema visados”. Para Giard, “tais procedimentos tornavam possível a entrada no terreno de outra disciplina, assim como o recurso a seus próprios instrumentos.” Seria nesse sentido – de ir a outra disciplina em busca de determinados instrumentos para uso – “que deveria ser entendida a ironia velada de sua expressão, situando a história em algum lugar ‘entre ciência e ficção’.” (Giard, 2011, p. 10-11)

Dar um passo ao lado, dizia Michel de Certeau; olhar pelo canto do olho, escreveu Gonçalo M. Tavares. Pelo que se lê, para fazer história e para fazer ficção, é preciso fugir ao óbvio, ao que é imóvel, ao simples *funcionamento*; é preciso fazer a forma ser *investigação* (não repetência de raciocínio). Em suma, “é necessário valorizar o Método SURPREENDENTE.” (Tavares, 2002, p. 106) E o surpreendente vem com o movimento – que faz dar um passo para o lado e olhar pelo canto do olho.

Levar a cabeça a passear

Outro modo de a ficção poder se fazer ferramenta de pensar, ser teoria, é sua prática de levar a cabeça a passear. Prática salutar, seja à ficção ou à história. “O historiador só tem a ganhar não se deixando confinar” (Duby, 1993, p. 118), seja às paredes de um gabinete, seja às certezas de um saber canônico – de uma “convicção-cão”, que aferra os dentes às ideias e não larga, que não procede por “bicados e voos” (Tavares, 2002, p. 62).

No entender de Georges Duby, o historiador

precisa percorrer o mundo atual, convivendo com a diversidade das maneiras de viver e pensar. Quando “tudo experimenta, apropriando-se da criação como de algo seu” como disse Alexandre Dumas a respeito do viajante, ele não está perdendo seu tempo, mas antes enriquecendo-se. Eu certamente não teria ido tão longe na interpretação das cartas, crônicas e sermões se houvesse permanecido em meu canto. (Duby, 1993, p. 118)

Lendo Duby sobre sua prática historiadora, haveremos então de concordar com Gonçalo M. Tavares ao dizer-nos de que “é urgente levar a cabeça a passear lá fora, como se faz aos cães”. (Tavares, 2002, p. 79)

Um *lá fora* que não é somente um além das paredes de um compartimento arquitetural. É sobretudo um *lá fora* da obviedade, dos caminhos de pensamento já cansados. O historiador deve “afastar-se dos caminhos muito batidos”, aconselha Duby (1993, p. 58). Portanto, essencial é, antes de mais, estar-se ciente de que “a cabeça tem de passear dentro da cabeça” (Tavares, 2002, p. 80). A própria cabeça, o próprio ato pensador é que não pode se confinar, afinal, “os historiadores não são detectores inertes, lêem com olhos sempre novos os mesmos documentos, baseando-se em questionários constantemente adaptados.” E para ter olhos sempre novos é preciso valer-se do “fermento de fantasia” que faz lampejar relações novas nos vestígios velhos de que se vale para escrever outras histórias. (Duby, 1993, p. 58) A ficção é boa para a história não porque forneça *fotografias* do passado (nisso ela não é de se fiar), mas porque seu modo de ser investigação incita à construção de relações que ligam “um modo de compreender com o incompreensível que ele ‘faz surgir’.” (De Certeau, 2017, p. 30)

E para fazer surgir o que ainda não se compreende, necessário se faz recorrer a ferramentas, a utensílios, a todo um instrumental indagador até então não utilizado para determinados fins. É como bem observou, mais de uma vez, Paul Veyne: “a dificuldade da historiografia está menos em encontrar respostas do que em encontrar perguntas” (Veyne, 2008, p. 180); “em história as interrogações,

que são sociológicas, têm mais importância que as respostas, que são factos” (Veyne, 1989, p. 41). Levar a cabeça a passear é então parte nesse trabalho de fazer a cabeça pensar novas e boas perguntas aos vestígios que se tem do passado. Não é acaso o dizer de Duby de que “a minha liberdade atinge o auge quando faço as minhas perguntas.” (Duby; Lardreau, 1989, p. 161)

E nessa perspectiva, pode-se (e deve-se) pensar as implicações da exclusão de uma determinada linguagem (a ferramenta que ela é) para a ampliação do pensável de um saber. Por exemplo, “ao colocar-se a linguagem metafórica fora da ciência, exclui-se um conjunto de soluções possíveis e, portanto, um conjunto de problemas.” Age, quem assim procede, como um “carpinteiro tonto”:

É como ter uma trave de madeira que precisa de ser serrada, mas o carpinteiro insiste em apenas usar o martelo. Como com tal utensílio não conseguirá serrar a madeira, ele diz, para si próprio: para que serrar a madeira? Eu realmente não preciso de serrar a madeira. Esse não é um problema meu – concluirá.

Para o carpinteiro tonto os seus problemas são aqueles que ele consegue resolver com as ferramentas que sabe utilizar. Ele não começa por olhar em redor e detectar os problemas. Ele começa por olhar para as ferramentas que sabe utilizar. (Tavares, 2012, p. 114-115)

Assim procedendo, o carpinteiro tonto, na segurança de sua região compreendida, nega-se a possibilidade de ampliar aquilo que é capaz de compreender; aferrando-se ao que sabe, imobiliza seu saber; em nome da estabilidade de um domínio, não se põe as boas perguntas:

– Com estas ferramentas que problemas posso resolver?

(Esta é a pergunta tonta.)

– Com estes problemas de que ferramentas preciso?

(Esta pergunta é melhor.)

– Com estes problemas que ferramentas tenho de aprender a utilizar?

(Esta pergunta ainda é melhor: pressupõe vontade e um plano de acção.)

(Tavares, 2012, p. 116-117)

Se pensamos o saber histórico, esse modo de agir – o método do “carpinteiro tonto” – seria o contrário da história “boa”, como a entende e propõe Georges Duby, “aquela que não cessa de pôr questões a propósito da vida.” (Duby et. al., 1989, p. 119-120) Ainda que não dispondo das ferramentas necessárias para respondê-las de imediato, ela, a história boa, não abre mão de pensá-las. Aceita o desafio e coloca-se a questão: “Com estes problemas que ferramentas tenho de aprender a utilizar?” A depender do problema, as ferramentas boas para uso são as que vêm da ficção.

O que fazer com os andaimes?

Falou-se de ferramentas. Falemos agora de construções, de estruturas. Mas pensadas e operadas a partir de determinados postulados: os da “literatura-Bloom”.

No trigésimo nono dos “Cadernos de Gonçalo M. Tavares”, nominado *Breves notas sobre literatura-Bloom*, é-nos esclarecido que “Bloom” é um “nome universal, aplicável a qualquer coisa ou acontecimento”. No caso da “literatura-Bloom”, vemos que tal designação é aplicável à literatura que não acumula informações ou episódios narrativos, mas sim perplexidades. “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.” O ganho que a leitura de um texto-Bloom lhe deve trazer é o de aumentar a curiosidade. “Toda a literatura-Bloom”, segundo seu conceptor, “é um combate entre a fixação e o empurrão (a des-fixação).” Isto porque se entende que “tudo o que é fixo é inútil; tudo o que só é assim, é inútil.” Num texto de literatura-Bloom, tudo o que só é assim “poderá ainda ser de outra maneira.” Constatação a que não se deve admirar se tivermos em conta a “Nota inicial” que abre a obra, em que vemos: “Há infinitas maneiras (definitivas) de fazer literatura [...]. Podemos ser definitivos numa direcção uma vez e, depois, na vez seguinte, ser definitivos, completamente, entusiasmadamente, mas noutra direcção.” E para Tavares, “assim parece-me que está bem.” A base em que assenta o método-Bloom é “a alteração constante de processos”. Assim, concebe-se que “inventar é imitar o processo de inventar”, e não imitar a invenção (o produto do processo inventivo). Por isso inventar é infixar; é “tornar toda a matéria do texto *inagarrável*”, afinal, “a linguagem é aquilo que se desvia”. Eis assim sumariados, em algumas frases, postulados fundamentais de uma literatura-Bloom. (Tavares, 2018)

E dentre as postulações que caracterizam um tal modo da prática ficcional, há uma de interessante reflexão enquanto ferramenta cognitiva, enquanto postulação teórica para o fazer da história. Diz respeito aos andaimes.

“O andaime é uma estrutura intermédia que existe durante o processo; e classicamente considera-se que deverá desaparecer no fim da obra.” Para Gonçalo M. Tavares, trata-se de um “erro”. Em seu pensar, “os andaimes na literatura permitem-nos subir para depois agir num determinado ponto mais elevado do que o habitual. Sem andaimes toda a literatura seria feita pouco mais acima da altura dos répteis.” Portanto, os andaimes são indispensáveis, e, sendo-o, não devem ser suprimidos ao final da obra, podendo, e mesmo devendo, em certos

casos, “ser[em] transformado[s] em estrutura final.” Nas reflexões-em-ficção de Tavares, “se o andaime for mais forte e eficaz do que a fachada principal de uma narrativa, então o que deverá ficar é o andaime.” É uma “questão de percurso”, que ele resume nos seguintes termos propositivos: “Não olhes para mim quando eu chegar, olha para mim quando eu avançar.” (Tavares, 2018, p. 16) Frase que, em minha leitura, bem pode ser dirigida ao historiador que lide com a prática ficcional, como se a ficção o estivesse a dizer: “Não olhes para mim quando eu chegar” oferecendo uma possível representação do real, “olha para mim quando eu avançar” colocando problemas às formas de aproximação e de escrita que buscam dizer desse real passado. É uma questão de percurso, não de imagem (representação) ao final.

E o que faz Tavares aos andaimes de sua ficção? Para resposta à indagação, consideremos o que praticou num de seus Cadernos (o de nº 28), *Matteo perdeu o emprego*. Nessa sua obra, conta-se “a história de” (como consta na contracapa) vinte e quatro indivíduos – cujos nomes seguem a ordem alfabética, havendo, todavia, mais de um indivíduo em algumas letras e outras sem nenhum deles – até se chegar a Matteo, o vigésimo quinto indivíduo. A narrativa se passa numa cidade. Começa com a história de Aaronson a correr numa “rotunda” (giratória) para, na sexta volta, ser atropelado e ali morrer; e finda com Matteo, numa feira de rua, a vender um macaco morto num saco plástico; entre uma história e outra, muitas outras histórias de muitos outros viventes de uma cidade em movimento. Nesse seu vigésimo oitavo Caderno, Tavares traz, após as narrativas, um grupo de textos nominados de “Notas sobre *Matteo perdeu o emprego* (Posfácio)”. São os andaimes da obra.

Considerando que eles tenham aí ficado, e conforme seu pensamento já antes referido, entende-se que esses andaimes foram fortes e eficazes a ponto de terem ficado a compor o todo, junto com a “fachada principal” da narrativa. Nesses textos (numerados de 1 a 34), vão sendo comentados aspectos das narrativas, tecidas reflexões sobre o que sucedera às personagens. Na de número 2, temos dito algo que, de certa maneira, pode ser tomado como uma síntese possível da concepção da obra: “no mundo, as coisas e a forma das pessoas viverem são mais complexas porque não há, como na escrita tranquila, a pontuação que explica tudo a quem lê como se quem lê fosse parvo.” No mundo, na vida vivida, não há uma ordem imanente; não há um sentido a priori, não há uma narrativa (real, verídica, una) que quem escreve apenas registra. Ao se escrever sobre a vida, “a interrogação é essencial”; é preciso “impor afirmações que determinam questões”

(e não verdades absolutas) a fim de que a vida *fale*. Para o autor, “em *Matteo perdeu o emprego* não há hesitações no itinerário da narrativa porque felizmente existe a ordem alfabética.” É ela que permite a construção de uma trama possível a partir da ordem (não imanente às vivências narradas) dada pelas letras do alfabeto. Na concepção de Tavares, “o mundo é sempre uma confusão” sobre a qual intentamos impor uma ordem, “e uma taxonomia que o tenta organizar é uma gestão de tráfego”, não a coisa-em-si por ela nomeada, categorizada. Portanto, é o recurso ao “alfabeto como hierarquia”, como “elemento aleatório que dá uma ordem” o que permite ir-se de Aaronson até Matteo; é o que permite uma (não única, não definitiva) ordem narrativa, pois. (Tavares, 2010)

Porém, seu criador sabe que “o livro não termina em **Matteo**. Uma nova personagem é chamada – **Nedermeyer**”, uma personagem de quem não se saberá de sua vida. Por se ter estabelecido um corte narrativo em Matteo, Nedermeyer não será entremado no corpo textual narrado. Todavia, ao autor da obra, há uma clareza em relação à combinação narrativa que fez. É ele sabedor de que “aquilo que constitui uma ordem inclui dentro de si a possibilidade de infinitas combinações, portanto: de infinitas ordens. Basta pôr em causa a hierarquia – quem vai primeiro, quem vai a seguir – para surgir a possibilidade de milhares de novas combinações.” Bem sabe Tavares, e disse-o claramente, que nesse seu texto “as ligações” entre seus vários acontecimentos e viventes, guiadas pela ordem alfabética, são “uma ordem exterior”. “Há, de facto, aqui, como em qualquer romance ou obra de ficção, um sistema de ligações.” Para ele, é isso o que significa pensar: saber estabelecer ligações, “o que separa, o que liga”. Pensar é ter ciência desse sistema de ligações que nos permite narrar os acontecimentos do mundo, assim como, de igual maneira, estarmos cientes de que o narrado não é o vivido. Se se pergunta “trata-se de quê?” esse narrar sobre o mundo, não haverá dúvida na resposta: “de uma ficção”, ou seja, de um sistema de ligações pelo qual se constituiu um sentido por meio de uma narrativa. (Tavares, 2010)

Nesse sentido, o método ficcional de Tavares pode ser aproximado a *esboços teóricos* de Reinhart Koselleck, nos quais se diz que

Cada história que analisamos como realmente acontecida é uma *logificatio post festum*. Isto supõe necessariamente que cada história é absurda durante sua consumação mesma. Com o que a história efetiva, assim reza a ironia ou o paradoxo deste raciocínio, não revela sua verdade até que já tenha passado. Dito de outro modo, a verdade de uma história é sempre uma verdade *ex post*. A história é lembrada apenas quando já não existe mais. (Koselleck, 2013, p. 41, itálicos no original, tradução minha)

Ao contrário da ficção (ao menos a ficção praticada por fazedores como Gonçalo M. Tavares), que reconhece a perda do real, tal reconhecimento é todavia difícil para a história, como entendeu e expressou Michel de Certeau:

De fato, apesar do quipropó de seus estatutos sucessivos ou simultâneos – a ficção – sob suas modalidades míticas, literárias, científicas ou metafóricas – é um discurso que dá forma [*informe*] ao real, sem qualquer pretensão de representá-lo ou ser credenciado por ele. Deste modo, ela opõe-se, fundamentalmente, a uma historiografia que se articula sempre a partir da ambição de dizer o real – e, portanto, a partir da impossibilidade de assumir plenamente sua perda. Essa ambição parece a presença e a força de algo original; ela vem de longe, à semelhança de uma cena primitiva, cuja permanência opaca continuasse determinando a disciplina. De qualquer modo, ela permanece essencial [...]. (De Certeau, 2011, p. 48)

Mesmo apesar das escritas e reflexões de muitos historiadores, nas quais assentam a ciência que têm de que a história que escrevem “nunca passa de uma aproximação, na qual se exprime a reação livre de uma pessoa diante dos vestígios esparsos do passado” (Duby, 1993, p. 61); mesmo apesar disto, a ambição por dizer o real “permanece”. Parece não se dar a devida atenção à indagação de De Certeau, logo ao princípio de seu *A escrita da história* (e já lá se vão mais de quarenta anos!): “A linguagem não tem ela como regra implicar, embora colocando-a como outra que não ela mesma, a realidade da qual fala?” (De Certeau, 2017, p. 5) Os fazedores da boa ficção parecem ter por pacificada essa questão. Com suas escritas têm *implicado* o real; proceder bem diverso do de ter a ambição de representá-lo *fielmente*. São eles atentos sabedores de que “o mundo das palavras não é tão ingênuo como pensamos.” Alguns arvoram-se até mesmo a dar conselhos aos historiadores: “não tires fotografias à História de um país porque tal não é possível. [...] Está atento, historiador.” (Tavares, 2004, p. 18, p. 29)

Ouvido o aconselhamento, cabe aqui lembrarmos de que se estava, um pouco antes, a falar de certas estruturas. Falávamos de andaimes nas construções textuais, perguntávamos o que fazer com essas estruturas após acabada a obra. E saber o que fazer com os andaimes é também uma questão da história. A ela, a essa “questão fundamental”, justamente aponta Michel de Certeau ao referir uma das maneiras de sua manifestação. Caso dos prefácios aos estudos históricos, nos quais “o historiador conta o percurso de uma pesquisa”, expondo assim as “duas metades desiguais” que compõem seu livro: a história do passado contado (narração) e o itinerário de seus procedimentos (enunciação). Assim sendo, o historiador não apenas particulariza “o lugar de onde fala”, mas também “o

movimento que fez, ou o trabalho que se operou nos seus métodos e nas suas questões.” Nesses prefácios (e geralmente só aí), o historiador aceita expor os andaimes de que se valeu no erguimento de sua construção. (De Certeau, 2017, p. 29-30)

Mas os andaimes devem ser vistos somente aí, nessa antessala do texto histórico? Somente aí se pode dizer de sua existência e do que eles permitiram fazer para o erguimento da forma construída? Para alguns historiadores, não apenas. Há quem defenda que subir aos “andaimes”, a fim de fazer ver “como se sustenta todo o edifício”, possa mesmo ser tornado “o coração do livro”:

poderíamos mover o centro de gravidade da narração e dedicar uma parte do relato à investigação mesma, isto é, à maneira como foi pensado, indagado, duvidado, provado. O coração do livro já não seria o relato histórico, mas sim o *relato do raciocínio histórico*, a reportagem da atividade intelectual sem a qual a história não seria mais que um “narrado” superficial. (Jablonka, 2016, p. 307, itálico no original, tradução minha)

Para Ivan Jablonka, o historiador autor destas proposições, o “verdadeiro herói” deste tipo de escrita seria “o raciocínio”. Trata-se assim de “abrir a oficina do investigador, construir um raciocínio com vigas à mostra”, desse modo edificando um *texto-pesquisa* em que é a inquietude do investigador aquilo que confere ao texto sua “profundidade narrativa”. (Jablonka, 2016, p. 305-309)

Uma concepção de pesquisa e escrita que se contrapõe à prática historiadora mais corrente, às características do texto histórico mais conforme aos ditames da disciplina, tal como analisado por Antoine Prost em seu *Doze lições sobre a história*. Em seu décimo segundo capítulo – “A história se escreve” –, Prost nos diz dessas características: um texto histórico é um “texto saturado” (se dá a ler como “pleno”, “completo”, sem mostras de “vazios nem lacunas”); é um “texto objetivo e digno de crédito” (por meio da exclusão da personalidade do historiador – “o *eu* é proscrito”, quem fala é o *nós* da História); e é um “texto manuseado” (desdobrado em “dois níveis”: o discurso do historiador e o discurso do que é citado). (Prost, 2012, p. 235-252) São textos, estes da escrita histórica mais conforme aos ditames vigentes, que não expõem seus andaimes, exceto de modo sucinto, em prefácios ou alguma apresentação. No corpo principal do texto (o produto feito) desaparecem (ou melhor, supostamente desaparecem) as marcas da fabricação. Quicá (ou talvez decerto) tal prática nos remeta à dificuldade, dita por De Certeau, de a história poder assumir plenamente o seu *outro* – “o *real perdido* (passado)”. (De Certeau, 2017, p. 35) Expor os andaimes faz ver essa perda, inexorável, irremediável.

“Não confundas um escritor [e também um historiador] com um arrumador de mobílias”

“A verdade é que me recordo de como naquele tempo se adorava a teoria”. “Naquele tempo era muito bem visto não se ir mais além da teoria.” “Começou mesmo a considerar-se uma grosseria passar da teoria à prática e escrever”. Essas são linhas de uma ficção do escritor espanhol Enrique Vila-Matas. Chama-se *Perder teorias*. Esse tempo passado dito (“naquele tempo”) diz respeito aos “meados dos anos setenta” do século XX. Todavia, se havia essa adoração à teoria, houve práticos que, não concordantes com essa percepção, puseram-se a escrever, a praticar, num entendimento de que a teoria teria de ser transmitida na obra feita; a escrita compreendida e praticada como “um modo muito directo de fazer teoria.” Entendia-se que “todo verdadeiro narrador tem de procurar inventar a sua teoria sobre a literatura e transmiti-la através da obra que, ao levá-la à prática, nos propõe.” (Vila-Matas, 2011, p. 29-32)

Considerando-se algumas análises e estudos do fazer literário desde esse tempo (meados dos anos de 1970) até ao tempo presente, a percepção que temos é a de que os práticos, os fazedores – tal como dito por Vila-Matas – venceram. E dizemos isto não apenas fiando-nos nas palavras de ficcionistas. Também estudiosos da área expressam idêntica percepção. Numa obra em que analisa as “mutações” da literatura no século XXI, Leyla Perrone-Moisés deixa assente em suas páginas mesmo isso. Para ela, “a importância da literatura na cultura contemporânea não pode ser defendida fora de uma prática. São os escritores e não os teóricos que definem, em suas obras, as mutações da literatura.” (Perrone-Moisés, 2016, p. 35) São os fazedores de ficção que, sem deslumbres pela (impossível) ideia de conceberem uma literatura “inteiramente nova” (Robbe-Grillet, 1969, p. 13), sem angústias de influências, apropriam-se do todo já feito e, operando desvios, fazendo novas ligações, transmutam as formas. Não é, pois, nenhum acaso encontrarmos numa fala de um fazedor de ficção como Gonçalo M. Tavares o registro de sua aversão ao culto do “novo”: “Odeio a ideia de que tudo que se faz seja novo [...] É leviano. Apenas alguém que não se dedique à História e não tenha lido muito acha que tudo é novo e primordial.” (Tavares, 2018a) Fundamental e necessário é ter-se a consciência do trabalho do tempo na forma. É ele que faz perceber que o novo é sempre o novo de um tempo. “Flaubert escrevia o novo romance de 1860, Proust escrevia o novo romance de 1910” (Robbe-Grillet, 1969, p. 9); romancistas destas primeiras décadas do século XXI escrevem o novo romance, a nova ficção deste começo de século.

Que bem pode ser uma ficção que, em muitos pontos, se constitui numa prática-pensadora, tal como praticada por Gonçalo M. Tavares. Uma escrita que uma sua estudiosa a descreve nos seguintes termos: “literatura como um corpo-dançarino entre a ficção e o ensaio, e como um pensamento sucessivo de um passado reminiscente que se apresenta no presente ativo como resistência no mundo de agora.” Ou seja, tem-se aí uma prática da escrita que “se arma como uma potência política da escrita ficcional”, que compreende o dizer da ficção como um dizer “em estado de dança” e que, assim sendo, se faz portador de capacidades “para mover o corpo da história a partir de seus vestígios”, de suas “sobrevivências”. Fazer essas sobrevivências apontarem para o presente “a partir de relações impensadas”, eis a “potência política” dessa ficção. (Studart, 2016, p. 21-32) Operar relações impensadas para fazer pensar operações que escrevem o tempo, eis o fundamental de uma escrita-dançarina a se equilibrar sobre as pontas dos pés.

Uma ficção que tem clareza de sua ficcionalidade, de sua forma de implicar o real e de tencionar o tempo da história; uma ficção que, portanto, não é, nem tampouco almeja ser “uma cópia dos objectos do mundo”, por isso, aconselhamos senhor Gonçalo M. Tavares, “não confundas um escritor [assim como um historiador, digo-o eu] com um arrumador de mobílias.” (Tavares, 2018, p. 13) Um excelente conselho, certamente, a todo aquele que tome a ficção para uso nos territórios da história – esse em que os práticos-pensadores da ficção (seus *fazedores*) entram, sutilmente, dançando.

■ Bibliografia

- BEZERRA, Antonio. *Algumas origens do Ceará*. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2009 (edição fac-similar à de 1918)
- De CERTEAU, Michel. *A escrita da história*. 3 ed. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2017.
- De CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Col. História & historiografia, 3).
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Mariliede Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014 (Col. Babel).
- DUBY, Georges et. al. *Ensaio de ego-história*. Trad. Ana Cristina Cunha. Lisboa: Edições 70, 1989.
- DUBY, Georges. *A história continua*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ, 1993.
- DUBY, Georges; LARDREAU, Guy. *Diálogos sobre a Nova História*. Trad. Teresa Meneses. Lisboa: Dom Quixote, 1989.
- FORTINI, F. Literatura. In *Enciclopédia Einaudi* – vol. 17, Literatura-Texto. Trad. Maria Bragança. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 176-199.
- GAY, Peter. *Freud para historiadores*. Trad. Osmyr Faria Gobby Junior. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- GIARD, Luce. Um caminho não traçado. In De CERTEAU, Michel. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Col. História & historiografia, 3), p. 7-41.
- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. 2 ed. rev. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013 (Col. Matrizes do saber contemporâneo).
- JABLONKA, Ivan. *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- JABLONKA, Ivan. *Laëtíria ou o fim dos homens*. Trad. Patrícia Xavier. Lisboa: Bertand Editora, 2017.
- KOSELLECK, Reinhart. Ficción y realidad histórica. In _____. *Esbozos teóricos: sigue teniendo utilidad la historia?* Trad. Kilian Lavernia. Madrid: Escolar y Mayo Editores, 2013, p. 107-123.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PROST, Antoine. *Doze lições sobre a história*. 2 ed. Trad. Guilherme J. de F. Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

- RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula: o Ceará na escrita da História*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance: ensaios sobre uma literatura do olhar nos tempos da reificação*. São Paulo: Nova Crítica, 1969.
- SEARLE, John. El estatuto lógico del discurso de ficción. Trad. Francisco Zuluaga. *Íkala*—Revista de Lenguaje y Cultura, Vol. 1, nº 1-2. Universidad de Antioquia, Medellín, 1996, p. 159-180. Disponível em: <<https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/ikala/article/view/8040/7582>>. Acesso em: 12 mar. 2018.
- SERGE, C. Ficção. In *Enciclopédia Einaudi* – vol. 17, Literatura-Texto. Trad. Fernando Paulo do Carmo Baptista. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1989, p. 41-56.
- STUDART, Júlia. *O dançarino subtil*: Gonçalo M. Tavares entre as esferas. O Bairro e O Reino. Lisboa: Caminho, 2016.
- TAVARES, Gonçalo M. *A perna esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- TAVARES, Gonçalo M. *Investigações*. Novalis. Algés (Portugal): Difel, 2002.
- TAVARES, Gonçalo M. *Livro da dança*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.
- TAVARES, Gonçalo M. *Matteo perdeu o emprego*. Porto: Porto Editora, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M. *O senhor Swedenborg e as investigações geométricas*. Rio de Janeiro: Casa da Palavras, 2011.
- TAVARES, Gonçalo. A literatura também deve sabotar. *Diário de Notícias*, Lisboa, 05 dez. 2004a. [Entrevista a Maria Augusta Silva]. Disponível em: <http://www.casaldasletras.com/Textos/GONCALO_M_TAVARES.pdf>. Acesso em: 14 set. 2018.
- TAVARES, Gonçalo. *Breves notas sobre ciência; breves notas sobre o medo; breves notas sobre as ligações (Llansol, Molder e Zambrano)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.
- TAVARES, Gonçalo. *Breves notas sobre literatura-Bloom. Dicionário literário*. Lisboa: Relógio D'Água, 2018.
- TAVARES, Gonçalo. Diante do enigma. *Jornal Rascunho*, nº 190, fev. 2016, Curitiba. [Entrevista a Jonatan Silva]. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/>>. Acesso em: 23 jun. 2018.
- TAVARES, Gonçalo. Odeio a ideia de que tudo o que se faz seja novo. *Berlinda*, Berlim, 2018a, Conversa com Kristina Bozic, Trad. Rita Raimundo. Disponível em: <<https://www.berlinda.org/magazine-goncalo-m-tavares-conversa>>. Acesso em: 06 dez. 2018.
- VAIHINGER, Hans. *A filosofia do como se: sistema das ficções teóricas, práticas e religiosas da humanidade, na base de um positivismo idealista*. Trad. Johannes Kretschmer. Chapecó-SC: Argos, 2011.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 4 ed. Trad. Alda Baltazar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Ed. UnB, 2008.
- VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças: Lição inaugural no Colégio de França*. Trad. José Vasco Marques. Lisboa: Gradiva, 1989.
- VILA-MATAS, Enrique. *Perder teorias*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Teodolito, 2011.
- WHITE, Hayden. *La ficción de la narrativa: ensayos sobre historia, literatura y teoría – 1957-2007*. Trad. María Julia de Ruschi. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2011.
- WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.