

GONÇALO M. TAVARES: o despojamento da razão como interrogação da impossibilidade

MARIA MADALENA MARCOS CARLOS TEIXEIRA DA SILVA
Universidade dos Açores
msilva@uac.pt

Resumo

A obra de Gonçalo M. Tavares *O Senhor Valéry* destaca-se pela originalidade de processos criadores, seguindo a linha de homenagem proposta pela 'arquitectura de "O bairro"'. Apostando na centralidade de um protagonista singular, o autor constrói espaços ficcionais onde recria traços essenciais dos autores evocados, com resultados inesperadamente significativos. Este estudo pretende analisar a forma inovadora como é construída uma lógica reduzida ao essencial, próxima do raciocínio infantil, que é, aliás, assinalado também pelo traço minimalista e 'primitivo' das ilustrações de Rachel Caiano. O absurdo que percorre a obra centra-se na extrema extravagância do protagonista, que perspectiva e define o seu mundo através de uma geometria e de uma geografia egocêntricas, projectadas na própria estrutura e disposição do texto e das ilustrações.

Abstract

One of the most particular features of *O Senhor Valéry*, from Gonçalo M. Tavares, is the originality of its creative processes, along the line of the homage trend underlying the architecture of "The neighbourhood". Investing on the centrality of a unique main character, the author builds fictional spaces where he recreates the main features of the summoned authors, with surprisingly meaningful results. This study aims at analysing the innovative way in which the author puts together a logic reduced to its core and close to children's reasoning, which Rachel Caiano's illustrations, with their minimalist and primitive traits, underline. The absurd is present all throughout the work and is centred on the utmost extravagance of the character, who perceives and defines his world through an egocentric geometry and geography, projected on the text's own structure, layout and illustrations.

Palavras-chave: Gonçalo M. Tavares, Valéry, razão, absurdo, representação

Keywords: Gonçalo M. Tavares, Valéry, reason, absurd, representation

A arquitectura d'“O bairro”

Publicado pela Caminho em 2002, *O Senhor Valéry* constituiu a ‘primeira pedra’ de “O bairro”, que Gonçalo M. Tavares tem vindo a edificar de acordo com uma arquitectura existencial e monumental. Existencial, porque preenchida por personagens cuja existência assenta na revisão de formas de estar e de pensar o mundo; monumental, porque homenageia grandes nomes da literatura e da cultura.

A acção conjunta da dupla metáfora da escrita literária como monumento e edificação mergulha raízes na Antiguidade, resumida na célebre expressão de Horácio *monumentum aere perennius* (*Odes*, 3, 30, 1), prolonga-se no tempo, particularmente na literatura de tendência clássica e é reelaborada na alternância construção/desconstrução dos movimentos contemporâneos vanguardistas e pós-vanguardistas, com a introdução da ideia de espacialização e plasticidade na concepção da escrita literária¹. Dela nos dá logo notícia o título da colecção, que se confirma na estrutura compartimentada, mas coesa, das obras consideradas individualmente e em conjunto. Cada uma delas constitui um fragmento de um projecto arquitectónico previamente desenhado, cuja projecção espacial, conjugando as duas vertentes já referidas, é ilustrada na contracapa dos livros (edições da Caminho), onde figura o plano do *bairro*, com a representação intencionalmente tosca² de um conjunto de edifícios, e a indicação da distribuição dos seus habitantes, as personagens que darão o sentido arquitectónico³ a um todo *in fieri*.

Uma das características desta representação está no recurso a linhas verticais, característica que se pode entender como relacionada com a ideia de homenagem, a que se soma a alusão à arquitectura vertical preconizada por Corbusier e cultivada pelo pós-modernismo e ainda, eventualmente, a ideia de poesia vertical de Roberto Juarroz. O desenho do bairro apresenta-se ao olhar do leitor num plano em ‘plongée’, com uma geografia humana desordenada, que se prolonga na distribuição e organização dos ‘habitantes’ do bairro, aparentemente aleatória, como a dos peões virtuais que ilustram os

¹ Laurent Jenny aponta ao vanguardismo francês, balizado entre 1885 e 1935, a característica global de perseguir “a figuração do pensamento”, aspiração que visava trazer à luz do dia a realidade da alma e do espírito. Esse desejo de “figurar o pensamento” dá lugar, particularmente com o modernismo, a uma exteriorização que é espacialização do pensamento, aquilo a que Laurent Jenny chama “lugar pensante” (JENNY, 2002: 12). O processo de exteriorização atingirá o seu ponto alto com os surrealistas que fizeram do poema o próprio lugar do pensamento, da criação de sentido (ou da sua ausência) que vai brotando do trabalho da palavra. Desta concepção da arte, importada da pintura, fica a tomada de consciência do valor espacial e plástico da poesia, cujo sentido emerge em função da escolha e manipulação dos meios de expressão, logo parcialmente independente da intenção criadora. (Cf. Jenny, 2002: 120)

² O significado das opções de ilustração de Rachel Caiano será retomado mais adiante na sua relação com outras vertentes da obra.

³ Este projecto de Gonçalo M. Tavares enquadra-se também na concepção arquitectural da obra do pós-modernismo definida por Calinescu, cujo rumo seria “aquele de desunificar e dessimplificar a nossa imagem do passado”. Relembre-se que entre a multiplicidade de percursos apontada pelo autor ao falar desta (re)interpretação “fundamentalmente pluralista” se encontra o recurso a um tom “afectuosamente lúdico” ou “ironicamente nostálgico” e a atitudes como “a irreverência humorística” e “o comentário paradoxal” (Calinescu, 1999: 247), que constituem, como veremos, linhas presentes na escrita de Gonçalo M. Tavares.

planos arquitectónicos actuais. Alguns surgem assinalados isoladamente, outros em pequenos grupos. A coerência do todo assenta na referência a grandes nomes, na maioria do século XX, da literatura, da filosofia, da pintura, escultura e arquitectura (comprovando a possibilidade de transferência e de fusão entre diversas formas de pensar e criar). No conjunto, eles representam, também, autores que se colocaram à frente do seu tempo, e que, pela originalidade do seu pensamento ou dos recursos artísticos que mobilizaram, pelo seu empenho cívico na defesa de valores humanos, pela forma inovadora como proporcionaram um redimensionamento da visão do mundo, marcaram indelevelmente o percurso do homem moderno e pós-moderno.

Mas, tanto no todo como na distribuição em pequenos grupos, são introduzidas notas dissonantes⁴, quer pela introdução de autores de épocas mais recuadas ou de uma única mulher num universo de outra forma exclusivamente masculino, quer pela incorporação, em cada grupo, de um autor que se destaca claramente dos outros, numa lógica de colagem cujos princípios desrespeitam critérios de alinhamento temporal, ou de categorização da actividade artística/ intelectual. Esta é, talvez, a primeira nota de um absurdo que, embora recorrente entre os autores evocados na construção de 'o bairro', não é frequente na tradição literária portuguesa, mais propensa à tipificação crítica de personagens, eventualmente rasando a caricatura ou o burlesco, mas mantendo uma relação mais ou menos directa com o meio social, mesmo quando este é ficcionalmente reelaborado pela criação de universos fantásticos.⁵

Seguindo o plano assim traçado, cada obra singular indicia a centralidade de um protagonista a cujo nome subjaz a linha estruturalmente unificadora da homenagem. Ao escolher a fórmula cerimoniosa e individualizante "o senhor", Gonçalo M. Tavares indicia o cruzamento com a tradição literária francesa, embora se afaste da abordagem biográfica para construir espaços ficcionais onde são recriados os valores essenciais dos autores evocados. Porém, como noutras línguas, mas particularmente em português, onde se usa com frequência o grau académico como forma de cerimónia, o termo 'senhor' implica a indistinção do homem anónimo. Assim, os habitantes deste "bairro" sem nome integram-se nele como as pessoas comuns de um qualquer outro bairro, o que denota, à partida, a peculiaridade deste projecto onde a homenagem se cruza com a projecção de uma

⁴ Repare-se na iassociação de Voltaire a autores do século XX, ou a de Pirandello a Juarroz e Fernando Pessoa, entre outras.

⁵ Lembremos que também Paul Valéry se destacou dessa tendência para a construção de personagens que não dispensam um enquadramento no seu tempo "Counterexamples to Teste would include Ellison's Invisible Man or Dostoevski's Underground Man, both of whom represent larger social groups, emerge naturally from socio-historical settings, and purposefully critique their worlds even as they refuse to rebuild them from the ruins of their critical demolition. Dostoevsky intrudes to point out that «the author of these notes and the 'Notes' themselves are, of course, imaginary. Nevertheless, such persons as the writer of these notes not only may, but positively must, exist in our society, considering those circumstances under which our society was in general formed». Teste, on the other hand, is not the necessary product of any context, but a figure for what Valery variously hoped or thought might be possible for the human mind." (Deppman, 2003:2 Web).

geografia anónima e aparentemente desordenada, contextualizando-a num espaço de convívio com uma realidade de escala mais comum (embora menos real). Desta forma se potenciam efeitos de concentração e de cruzamento entre o mundo das ideias elevadas e a realidade mais palpável dos outros – projecto experimental de confronto entre o mundo das artes e das ideias e a existência pragmática de um bairro anónimo, que, todavia, não chega a ter consistência referencial.

De M. Teste ao Senhor Valéry

A escolha do nome de Valéry para iniciar a colecção é extremamente significativa, dado o fascínio do célebre autor do simbolismo francês pela arquitectura, fascínio a que, aliás, partilhado por Gonçalo M. Tavares. Aliando a liberdade criadora à utilidade e à beleza, a arquitectura pressupõe a projecção de espaços que vão além do plano limitado da visão, que aliam a invenção à realidade, que satisfazem, simultaneamente o corpo e a alma. A possibilidade da aplicação dos princípios de criação arquitectónica à escrita e aos processos de conhecimento é objecto da obra *Eupalinos ou O Arquitecto – Escritos de circunstância*, de 1921. Não muito distante desta concepção, encontra-se a de Gonçalo M. Tavares quando discorre sobre este tema:

Se a cultura é a natureza já medida, encaixotada (ou de uma outra forma: se a cultura é a parte da floresta que transformámos em vaso), a arquitectura é o expoente máximo do acto de medir, de controlar. A arquitectura é um medir não apenas quantitativo, mas um **medir qualitativo**. Digamos: um medir que se preocupa com a componente estética: o resultado da medição não deve apenas ser certo, exacto – verdadeiro – mas também confortável, agradável aos olhos – belo, portanto.

Somos então obrigados em pensar a arquitectura como um conjunto de números verdadeiros (põem ordem, acalmam no homem o medo da floresta) e também belos (a medição não provoca apenas tranquilidade, mas também entusiasmo, exaltação; exaltação, essa, agora não negativa – não medo – mas positiva – sinto-me bem, sinto-me capaz de saltar.)

Existem, em suma, **números belos**: eis a arquitectura. (Tavares, 2006:5)

A arquitectura procura o verdadeiro, o belo e o justo – tese clássica. Isto é: ao número não basta ser exacto, terá de ser também belo e justo.

Quantidades belas e quantidades morais. Atribuir adjectivos fortes a não-qualidades como são as quantidades: eis a dificuldade do arquitecto e de qualquer artista ou escritor. (Tavares, 2006: 7)

A admiração de Paul Valéry pela obra de Leonardo Da Vinci, emblemática de uma lógica que funde imaginação e cálculo, imagem e desenho, análise e acção, criatividade e conhecimento, constitui um traço que ilustra a sua paixão pelo conhecimento lúcido, a propensão para o intelectualismo que se projecta também na sua concepção de arte⁶. A fase da vida do autor em que as exigências de um espírito inquieto o impeliram a centrar-se quase exclusivamente em torno de um método de reflexão que estabelecesse laços entre o domínio físico e o psíquico, rejeitando a poesia e a filosofia como desvios em relação ao pensamento lúcido que almeja, é simbolizada pela construção da personagem M. Teste, que representa a (im)possibilidade deste método (ética puramente intelectual) levado ao extremo.

Monsieur Teste, como o próprio autor reconheceu, mais tarde, no prefácio da obra, representa um produto da sua juventude, de “une ère d’ivresse de [s]a volonté et parmi d’étranges excès de conscience de soi”. E acrescenta: “J’étais affecté du mal aigu de la précision. Je tendais à l’extrême du désir insensé de comprendre, et je cherchais en moi les points critiques de ma faculté d’attention.” (Valéry, 1946: 7). Esta disposição implicava, também, a desconfiança em relação a convicções, modelos e ídolos exteriores, a toda a forma de facilidade e a afirmação de um forte desejo de nitidez e de exploração dos limites.

Apesar da referida justificação autocrítica, Valéry não renegou a sua criação, que, embora fruto do excessivo idealismo da juventude, resumiu, todavia, princípios que acompanharam o autor e a sua obra⁷. E é no que M. Teste tem da genialidade de Valéry que se centra a homenagem de Gonçalo M. Tavares, numa versão revisitada e revista que se encontra também ao serviço da sua própria expressão literária.

O Senhor Valéry é constituído por vinte e cinco partes, na aparência capítulos, que, todavia, não estabelecem entre si relações de continuidade/ progressão temporal ou evolutiva – neste sentido, cada uma das partes pode ser lida isoladamente, numa ordem inversa ou alternada. Assim, a este nível, podemos falar de uma estrutura fragmentária cuja sintagmática se constrói por justaposição e acumulação, construindo um retrato do protagonista, de onde é banida a lógica da causalidade sequencial. Tal autonomia, bem como outros traços que adiante serão abordados, permitiu a Gonçalo M. Tavares, ainda com

⁶ Daí resulta semelhante admiração pela obra de Edgar Allan Poe, autor que defendia um método de cálculo rigoroso dos meios expressivos, tendo em vista a concentração num efeito único: “Il médite la *Genèse d’un poème* d’Edgar Poe et se réjouit d’une telle démarche poétique où l’intention et la recherche calculée des effets jouent un rôle essentiel. Un poème n’est plus le fruit de l’inspiration, il est le résultat d’une fabrication. Valéry a trouvé chez Poe ce “délire de la lucidité” qui va le requérir toute sa vie durant.” (Décaudin et Leuwers, 1996: 285).

⁷ Jed Deppman, num artigo intitulado “Re-presenting Paul Valery’s *Monsieur Teste*”, reconhece esse facto: “Valery returned again and again to *Teste*, trying to understand, explain, and give new births to the figure that had happened upon him in his youth. He made new editions and supplementary texts -- we now speak of the *Teste* cycle -- and masses of notes, but no definitive inscription; at the time of his death in 1945, he was once again gathering material for another incarnation. *Monsieur Teste* as he left it is a difficult, heterogeneous mixture of literary description, narrative, poetry, letters, testimonials, notes, and philosophical fragments”. Também, Guv Belzane(s/d: 1) afirma que “si *La Soirée* peut être considérée à bon droit comme un texte de jeunesse, Edmond Teste n’a cessé d’accompagner Valéry tout au long de sa vie, comme son ombre ou son double”.

a preciosa colaboração de Rachel Caiano, publicar como obras singulares “Os amigos”, “Os dois lados”, “Os sapatos” e “A casa de férias”, redireccionadas para o público infantil.

Dentro de cada um dos segmentos da obra, a estrutura narrativa mantém-se relativamente constante, reduzida a um esquema estrutural básico: um único fio condutor da acção e/ou da reflexão, um tempo e um espaço indeterminados e uma única personagem central que contracena com vagas personagens secundárias. A extrema brevidade dos segmentos narrativos resulta da concentração de cada um deles em torno de um aspecto isolado da realidade, sobre o qual o protagonista reflecte, explicando a forma peculiar como o integra num mundo cuja arquitectura se apresenta como cuidadosamente planeada no sentido de evitar qualquer conflito entre exterioridade e interioridade. Nesse sentido, poucas coisas são excluídas desta vivência harmónica (talvez apenas a morte, dado que a solidão e a tristeza são aceites como inevitáveis e integráveis na lógica da personagem: elas são, inclusivamente, representadas através da habitual projecção geométrica dos desenhos ilustrativos). Com excepção de algumas observações finais que, apesar do seu carácter sumário, são indispensáveis na leitura do texto, o narrador onisciente submete o relato à perspectiva do protagonista, ora cedendo-lhe a palavra pelo profuso recurso ao discurso directo, ora dando conta dos seus pensamentos.

Também constante é o recurso a um discurso deliberadamente despojado de artifícios estilísticos, que faz uso de um léxico corrente, com frases e parágrafos muito curtos. Este conjunto de procedimentos cede o foco de atenção à revelação da personalidade do Senhor Valéry, e o despojamento que os caracteriza assume-se como significativa da sua lógica compartimentada e intencionalmente simplificada e despojada de artifícios. Desta forma, cada termo é preenchido pelo significado que a personagem lhe dá, numa projecção do autismo que caracterizava o pensamento de M. Teste, e, através dele, do método de pensamento a que aspirava o seu criador:

“Tout lui paraissait comme cas particulier de son fonctionnement mental, et ce fonctionnement lui-même devenu conscient, identifié à l’idée ou sensation qu’il en avait.” (Valéry, 1946, “Pour un portrait de M. Teste”: 116)

“- Il est celui qui pense (par dressage accompli et habitude devenue nature) tout le temps et en toute occasions selon des données et définitions étudiées. – Toutes choses rapportées à soi et en soi à la rigueur. Homme de précision – et de distinctions vivantes.” (Valéry, 1946, “Pour un portrait de M. Teste”: 119)

A consciência deste autismo intelectual, escolhido como meio de alcançar o pensamento puro, é reconhecida por Paul Valéry, no “Prefácio” da obra citada, quando

escreve: “Je m'étais fait une île intérieure que je perdais mon temps à reconnaître et à fortifier...” (Valéry, 1946:10).

O ‘pensamento puro’ prolonga-se na demanda de uma ‘poesia pura’, construída a partir de uma renovada ligação entre a palavra e a coisa, que implica também um extrema sobriedade e rigor da linguagem. Neste ponto, a escrita de Gonçalo M. Tavares reencontra um ideal do próprio Valéry, que o escritor projectou na caracterização de M. Teste:

Il parlait, et on se sentait dans son idée, confondu avec les choses [...]. Il parlait, et sans pouvoir préciser les motifs ni l'étendue de la proscription, on constatait qu'un grand nombre de mots étaient bannis de son discours. Ceux dont il se servait étaient parfois si curieusement tenus par sa voix ou éclairés par sa phrase que leur poids était altéré, leur valeur nouvelle. (Valéry, 1946: 22)

Este processo é continuado e revisto, do ponto de vista construtivo, a partir do Modernismo, por muitos escritores (lembre-se, por exemplo, o caso de Sophia de Mello Breyner Andresen ou de Eugénio de Andrade, que retomam o lema do *ostinato rigore* que Valéry também adoptara⁸). Através de despojamento da sua escrita, da circularidade e concentração em torno de determinados motivos, eles almejavam recuperar uma linguagem mais pura, despida do desgaste do uso e renovada no sentido da recuperação do pleno sentido que nasce do reforço da ligação entre o ser e a coisa nomeada. Daí que a infância (da Humanidade e do ser individual) seja, com frequência, evocada como uma idade cujas qualidades permitem a recuperação de uma linguagem motivada e de uma renovada visão do mundo.

Da impossibilidade de M. Teste à possibilidade utópica do Senhor Valéry

A síntese destas tendências operada pelo autor d’“O bairro” combina ideias recuperadas com orientações inesperadas, no sentido de construir um universo que, inspirado na impossibilidade existencial de M. Teste, permita admitir, ainda que utopicamente, a existência do Senhor Valéry⁹.

Nesse sentido, um pouco à maneira da estética da impossibilidade de Beckett, retoma-se a questão da ‘impotência da palavra’, operando-se no sentido de a aliar à

⁸ “Cette devise est celle-là même de Léonard da Vinci en qui Valéry a discerné l'inviabile alliance de l'esprit artistique et de l'esprit scientifique. Et c'est à l'exemple de Vinci que Paul Valéry veut acquérir la somme des connaissances que relèvent des arts et des sciences, pour se créer une méthode qui, par l'exactitude de son fonctionnement, lui permettra de faire œuvre d'art.” (Décaudin e Leuwers, 1996: 286).

⁹ Calinescu escreve, evocando Fokkema, que os escritores pós-modernistas opõem “às hipóteses modernistas” as suas “impossibilidades” e um invasor sentimento de incerteza radical e inultrapassável, uma espécie de nihilismo epistemológico. [...] Não sendo a ‘realidade’ nada senão um composto de construções e ficções, Fokkema argumenta que os pós-modernistas já não podem escrever a partir de hipóteses; eles escreverão, por assim dizer, a partir da impossibilidade.” (Calinescu, 1999: 263).

dicotomia possibilidade/ impossibilidade. Assim, a linguagem depurada soma-se ao raciocínio depurado, simplificado até ao extremo da análise compartimentada da realidade, implicando uma leitura que a aproxima das características do pensamento primitivo e infantil, projectado em formas de expressão de uma ilusória simplicidade. Esta ideia é reforçada pelas ilustrações de Rachel Caiano, cujo traço reproduz o carácter rudimentar e ingénuo da representação em fases da existência humana ainda não intelectualmente formatadas por um saber artificialmente construído.

A inclusão da ilustração, tornada rara na literatura para adultos, constitui outra das formas de 'extravagância' adoptadas pelo autor e testemunha, em última análise, uma 'importação' da literatura destinada aos mais jovens, como, aliás, outros traços da escrita da obra. Naturalmente que o uso que dela é feito, neste contexto, implica uma revisão de princípios, particularmente no sentido em que ela é exigida explicitamente pelo próprio texto verbal ("E desenhou") em articulação coesa com o sistema de pensamento adoptado pelo protagonista. Assim, as ilustrações não se limitam a acompanhar ou expandir criativamente o que é dito, mas participam na construção do sentido do texto em vários níveis. Ao contrário da tradicional autonomia entre texto icónico e texto verbal¹⁰, que permite que uma obra possa ser ilustrada, em diferentes edições, por diferentes autores, neste caso, ela adquire aquela qualidade atribuída à linguagem literária – a de não poder ser 'traduzida' noutros termos, sob pena de alterar radicalmente o sentido global do texto.

A necessidade de ilustrar, que pressupõe a representação palpável (plástica) de noções abstractas, reforça a ideia de uma 'inocência' intelectual, que a contemporaneidade perseguiu como forma de rever criticamente visões do mundo impostas a cada sujeito singular pelo saber acumulado, artificialmente transmitido e condicionador da liberdade individual. Retomar um ponto de vista infantil/ primitivo obriga a rever todas as coisas, olhar para elas como se descobertas pela primeira vez, com a inocência de um mundo recém-descoberto. Todavia, e seguindo uma linha evolutiva implicada na passagem ao pós-modernismo, esta 'inocência' torna-se um recurso artificial, temperado de "ironia, ludicidade, nostalgia paródica e autoparódica"¹¹, entre outros recursos.

O que desta junção de perspectivas resulta é, naturalmente, uma proposta utópica, que Gonçalo M. Tavares explora através da excentricidade (no fundo, muito pouco inocente) do Senhor Valéry. O Senhor Valéry acaba por se revelar tão impossível e tão autista como M. Teste, mas o autor não procura, ao contrário de Paul Valéry, justificar a sua 'anormalidade'. Relembre-se que, na reflexão que abre "Pour un portrait de M. Teste", se faz

¹⁰ A este propósito, convém ressaltar que, particularmente na literatura dirigida aos mais jovens, é cada vez mais frequente a publicação de trabalhos onde as duas formas de expressão artística fazem parte de um processo criativo conjunto (por vezes da responsabilidade de um só autor). Nestes casos, a referida autonomia também se desvanece, dado que a gestação dos significados depende do diálogo entre as duas linguagens.

¹¹ Cf. Calinescu, 1999: 243, onde o autor revê uma posição de Umberto Eco.

uma explicação do termo aberração¹², considerada necessária para a compreensão da personagem, que é mais adiante definida como

Le contraire d'un fou (mais l'*aberration* – si importante dans la nature – devenue conscience), car il en revenait toujours plus riche sans doute, portant les dissociations, les substitutions, les similitudes au point extreme, mais avec un retour assuré, une opération inverse infaillible. (Valéry, 1946:116).

Na obra de Gonçalo M. Tavares, a excentricidade do Senhor Valéry e do seu mundo destaca-se num fundo de normalidade representada pelos amigos que o interrogam, que duvidam da sua lógica, e que constituem uma espécie de figuração de Fedro, o discípulo que dialoga com o mestre (recurso usado por Valéry em *Eupalinos ou O Arquitecto – Escritos de circunstância*). Idêntico papel assume o narrador pela ironia benevolente com que, pontualmente, comenta, revela ou aponta um ou outro desfazamento entre o raciocínio do protagonista e as imposições da realidade: o espirro que se sucede a um banho inesperado, que o define como “ponto capturado” na união entre a vertical e a horizontal (“O espirro”); o fato branco que a personagem veste distraidamente quando afirma que o seu truque é andar sempre de luto (“O truque”); o suor que o cobre quando conclui, com satisfação, sobre a exactidão do seu raciocínio ao considerar que o ponto onde chega resulta de uma incontornável relação de espaço e tempo, o que o leva a optar por uma caminhada de cerca de nove horas (“Uma viagem a pé”); a necessidade de ‘esquecer os seus raciocínios’ para se concentrar na tarefa de acertar na fechadura da sua casa (“A chave de casa”). Uma ou outra nota acentua mais claramente a condição diferente do Senhor Valéry. Em “A competição”, onde o protagonista disserta sobre a diferença de condições que condiciona todos os seres e a solidão daí resultante, o narrador encerra o texto afirmando que “o senhor Valéry prosseguiu o seu passeio diário, com o corpo um pouco curvado, o chapéu enterrado na cabeça, e sozinho, completamente sozinho, como sempre.” (Tavares, 2002: 62). Na sequência do pensamento exposto pela personagem, o efeito pleonástico da repetição do adjetivo, combinado com o advérbio (‘sozinho, completamente sozinho’), e prolongado pela expressão ‘como sempre’, acentua a diferença do protagonista em relação aos outros e transforma-o num símbolo radical da fundamental solidão humana.

¹² “Le terme *aberration* est assez souvent pris en mauvaise part. On l’entend d’un écart de la normale qui se dirige vers le pire, et qui est un symptôme d’altération et de désagrégation des facultés mentales qu’il se manifeste par des perversions du goût, des propos délirants, des pratiques étranges, parfois délictuelles. Mais dans certaines branches de la science, ce même mot, tout en conservant une certaine couleur pathologique, peut designer quelque excès de vitalité, une sorte de débordement d’énergie interne, qui aboutit à une production anormalement développée d’organes ou d’activité physique ou psychique.” (Valéry, 1946:114).

É talvez em “O interior das coisas” que mais se acentua a ideia de desadequação entre o método de raciocínio do Senhor Valéry e a realidade referencial, entre ideia e acto, na medida em que a passagem de um a outro se reflecte não apenas na vida da personagem, mas, tratando-se de um negócio, implica o reconhecimento por parte de outros da unidade entre pensamento abstracto e facto concreto, coisa que não acontece. Assim se expõe o protagonista à censura dos outros, pela atribuição de uma intencionalidade que o narrador rejeita: “Acusaram-no de aldrabice, mas o Senhor Valéry era apenas alguém que pensa muito.” (Tavares, 2002: 65). Torna-se claro que a justificação apenas acentua aquele desfasamento, ao apontar a contradição subjacente a um pensamento desligado da acção. No mesmo sentido opera a ilustração do interior e do exterior das coisas, no desenho do Senhor Valéry, dado que os dois são semelhantes.

A atitude do narrador, em face da personagem, caracteriza-se, assim, pelo recurso à ironia lúdica, que alia o distanciamento crítico à consciência da artificialidade do jogo (da representação), mas também ao seu carácter simultaneamente gratuito e reflexivo. Esta ironia lúdica também é traduzida, por exemplo, na desnecessária inclusão do desenho que encerra “Os roubos”, justificado pelo narrador da seguinte forma: “E o senhor Valéry gostava muito de desenhar os seus sacos pretos porque era um desenho fácil” (Tavares, 2002: 72). Aqui, a função explicativa da ilustração é substituída por um objectivo puramente ligado ao prazer, o que, até certo ponto, põe em destaque o carácter simplificador e gratuito da maioria dos desenhos: veja-se o esboço do banco com rodas, que resulta de vários cálculos, (p. 8), do chapéu e da cabeça, de costas e de frente (pp. 13-14), do escadote-fantasma (p. 75), do prego e o martelo (59). Ainda assim, o traço do esquematismo assume-se, tal como outros recursos utilizados, como signifiante do despojamento lógico que caracteriza o universo do Senhor Valéry.

Paul Valéry escreveu que um carácter como o de M. Teste não pode sobreviver no real mais do que um quarto de hora – mas é o próprio problema da sua existência e da sua duração que lhe concede uma espécie de vida¹³, o ‘demónio da possibilidade’ dentro da impossibilidade:

Pourquoi M. Teste est-il impossible? – C’est son âme que cette question. Elle vous change en M. Teste. Car il nest point autre que le demon même de la possibilité. Le souci de l’ensemble de ce qu’il peut le domine. Il observe, il manoeuvre, il ne veut se laisser manoeuvrer. Il ne connaît que deux valeurs, deux catégories, que sont celles de la conscience reduite à ses actes: *le possible et l’impossible*. Dans cette étrange cervelle, où la philosophie a peu de crédit, où le langage est toujours en accusation, il n’est guère de pensée qui ne s’accompagne du sentiment qu’elle est provisoire; il ne

¹³ “En vérité, nous ne les connaissons qu’à cette propriété remarquable de ne pouvoir durer. Anormaux sont les êtres qui ont un peu moins d’avenir que les normaux” (Valéry, 1946:11)

subsiste guère que l'attente et l'exécution d'opérations définies. Sa vie intense et breve se dépense à surveiller le mécanisme par lequel les relations du connu et de l'inconnu sont instituées et organisées. Même, elle applique ses puissances obscures et transcendantes à feindre obstinément les propriétés d'un système isolé où l'infini ne figure point. (Valéry, 1946: 12)

Aceitando o desafio de dar corpo ao 'demónio da possibilidade', Gonçalo M. Tavares transforma aquilo que Paul Valéry apresentou apenas como sistema abstracto numa espécie de projecção pragmática e demonstrativa dessa possibilidade dentro da impossibilidade. Veja-se, a este propósito, a tese apresentada por Deppman em "Representing Paul Valery's Monsieur Teste":

Virtual and fantastic, Teste is a dragon in a Zola novel. But what is essential, and what accidental, in the "impossibility" he represents? Is he a Billy Budd, this time intellectual rather than moral, unfit to inhabit a world for which he is too pure? If so, then the text could function romantically as an allegory of how reason has been shackled, enslaved, or rendered ineffective by the bourgeois, the technological, the capitalist, or some other variation on the modern age. I will put aside such theses--they have been well treated by Lucien Goldmann and others--because in my view Teste is neither a voluntary nor an involuntary exile from a world he neither rejects nor is rejected by. His withdrawal, such as it is, cannot be understood as a problem of society vs. the self, because the problem of his being in the world at all is a theoretically primary question which was (is) never resolved by Valery or the text. (Deppman, 2003:2 Web).

Aparentemente, também Gonçalo M. Tavares rejeita a leitura alegórica da sua personagem, embora a integração do texto no conjunto da obra do autor possa induzir uma leitura mais comprometida com a realidade actual. Todavia, considerado isoladamente, o significado de o *Senhor Valéry* parece partir de uma tese próxima da de Deppman e o seu trabalho inovador consiste em transformar o referido impasse teórico numa possibilidade existencial, pela criação de um universo onde o exílio não tem lugar, na medida em que, 'por obra e graça' da manipulação da representação, se anula a oposição entre o mundo exterior e o eu. A exclusivamente teórica existência de Monsieur Teste, só possível na mente do seu criador, transforma-se na potencial 'existência no mundo' (ficcional, utópico) de um protagonista que, em vez de rejeitar a realidade externa, a inventa ou acomoda às exigências e necessidades do seu eu. Essa peculiar relação com o exterior implica, ainda assim, uma atitude pautada pelo 'indiferentismo' em relação à sociedade, corroborado pela ausência de crítica e pelo facto de o protagonista não poder, de forma alguma, ser entendido como personagem tipo.

A impossibilidade do Senhor Valéry é estendida à impossibilidade do seu universo ficcional (apenas sustentável pela auto-referencialidade da obra), mas ela funciona como questionação de uma realidade que é, em si mesma, absurda. Este universo, permitindo uma visão alternativa que interroga as possibilidades e os limites do nosso entendimento do mundo, problematiza as construções da razão e a natureza das representações. Na linha do pensamento pós-modernista, trata-se de ilustrar a possibilidade de o entendimento das coisas ser um produto da singularidade do ser que conhece: toda a forma de representação, mesmo a não-literária, é assumida como um produto da auto-referencialidade. De alguma forma, também, o retomar de um sistema de pensamento essencialmente baseado na razão, apesar das suas limitações, não estará desligado de uma faceta da visão pós-moderna, caracterizada, no entender de José Guilherme Merquior, pela busca de um ‘novo iluminismo’, cuja promessa seria “reassumir a razão crítica como principal impulso da actividade literária” (Merquior, 1979: 13).

O Senhor Valéry e a reflexão sobre as coisas

As preocupações reflexivas do Senhor Valéry situam-se, prioritariamente, numa linha ontológica: a sua construção do mundo resulta da forma como a sua peculiaridade condiciona o entendimento das coisas. Numa alteração significativa de uma linha dominante nos autores do Modernismo¹⁴, esta preocupação ontológica abandona os limites do eu: a questão da identidade é tratada apenas em “As três pessoas”: o eu do passado, o do presente e o do futuro. “No entanto – dizia o senhor Valéry – 3 pessoas podem ser uma no caso de se conhecerem muito bem” (Tavares, 2002: 57). Mais uma vez, o narrador intervém, recorrendo ao seu estatuto de onisciência, para esclarecer que, apesar do breve assumir do desejo de unidade do protagonista (“Conhecer 3 pessoas e ser com elas uma única”), “o senhor Valéry não tinha crises graves de identidade, tinha apenas crises de fígado no Inverno.” (Tavares, 2002: 58). Todas as coisas que compõem o universo do Senhor Valéry são assimiladas segundo o plano de uma unidade ‘funcional’, integradas numa arquitectura centrada no ponto de vista do sujeito que reflecte e a ele acomodadas, com o objectivo de evitar a crise e a dispersão. Neste sentido, a personagem não se encontra longe da ‘vantagem’ atribuída a M. Teste em “Dialogue ou nouveau fragment relatif à Monsieur Teste”:

Il avait sur tout le monde un avantage qu’il s’était donné: celui de posséder une idée commode de lui-même; et, dans chacune de ses pensées entraînait un autre M. Teste, – un personnage bien connu, simplifié, uni au véritable par tous ses points... Il avait en

¹⁴ Cf. Calinescu, 1999: 264.

somme substitué au vague soupçon du Moi qui altère tous nos propres calculs et nous met surnoisement en jeu nous-mêmes dans nos spéculations – qui en sont pipées, – un être imaginaire défini, un Soi-même bien déterminé, ou éduqué, sûr comme un instrument, sensible comme un animal, et compatible avec toute chose, comme l’homme. (Valéry, 1946: 106).

Um factor determinante na crise da identidade que caracterizou a vida intelectual do homem moderno foi a consciência do tempo. No universo de *O Senhor Valéry*, a problemática do tempo dividido é ultrapassada pela justaposição dos diferentes fragmentos narrativos e pela ausência de ordenação temporal, criando um todo que pode ser lido como simultâneo. A enunciação é feita com base num pretérito imperfeito, que, mais do que atestar a imperfeição do tempo, instaura um tempo de duração em que se enquadram ou diluem episódios pontuais. Desta forma, e conjuntamente com o predomínio da reflexão sobre a acção, “Todo o passado [é] transformado em presente” (Valéry, 1946: 119). O que define o protagonista é a soma das partes, sem avanços ou recuos, um ‘agora’ que deflui de ‘um dia’ ou de ‘um certo dia’. Assim se instaura uma duração (tão breve ou tão eterna como a construção literária que a gera), onde o futuro é assumido apenas como um vago prolongamento do eu, sem despertar expectativas ou preocupações de mudança.

A própria indecibilidade do tempo é projectada em relações espaciais: “– Se correremos muito rápido e o espaço for muito curto conseguimos estar em todo o espaço ao mesmo tempo.” (Tavares, 2002: 57). A representação gráfica dessa fusão afasta a representação linear da concepção moderna do tempo, para o representar sob formas geométricas fechadas, finitas (Fig. 1), que, ao mesmo tempo, simbolizam a possível unidade do ser. Noutro episódio, “O problema dos negócios”, o tempo obedece a uma representação circular que, mais uma vez, se afasta da concepção moderna do tempo (Fig. 2 e 3):

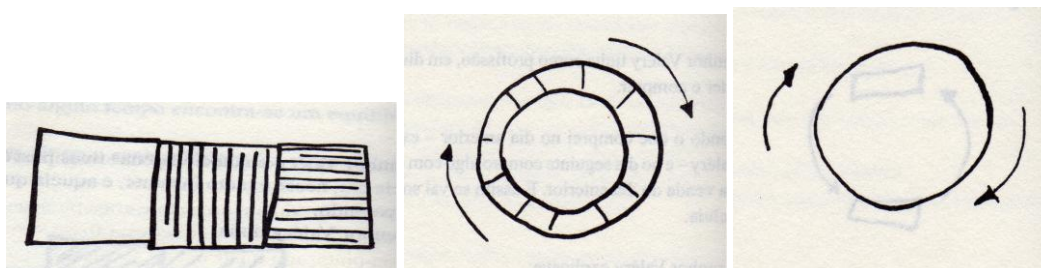


Fig. 1, Tavares, 2002, p. 58¹⁵ Fig. 2 e 3, p. 42

Aliás, e ironicamente em sintonia com recentes descobertas da ciência, a combinação tempo/ espaço tem diferentes implicações consoante as relações variáveis que

¹⁵ Todas as figuras são reproduções, em tamanho reduzido, das ilustrações de Rachel Caiano incluídas na obra em diálogo com o texto verbal. As páginas indicadas referem-se à edição que se está a citar.

entre as duas categorias se estabelecem. Idêntica conclusão resulta do sistema de raciocínio exposto em “Uma viagem a pé”. Para o protagonista, o mesmo percurso feito em tempos de duração diferentes não pode conduzir ao mesmo lugar: “Quem me garante que o sítio onde chego após dez horas é o mesmo do que aquele que chego em vinte minutos? [...] – É evidente que não é o mesmo sítio.” (Tavares, 2002: 37). Esta conclusão é ilustrada pelo desenho de “duas setas de comprimento muito diferente”, com dois pontos finais também muito diferentes (Fig. 6). Mais uma vez, a ilusória simplificação absurdamente infantil do raciocínio implica um jogo lúdico, cujo significado oculta e desvenda, ao mesmo tempo, a complexidade subjacente a uma qualquer representação da realidade – não estará a aparentemente ingénua visão do Senhor Valéry a chegar, pela via da simplificação, a conclusões semelhantes às dos mais complexos sistemas do pensamento, quer na área da filosofia quer na área da ciência?

Deste modo, o espaço e a correspondente espacialização da representação assumem um valor fundamental neste universo. A referência a lugares é mínima (a casa, a rua, o café) e minimalista, já que raramente são caracterizados ou, se o são, mencionam-se apenas alguns traços gerais necessários à reflexão. Mais do que pano de fundo da acção, eles estão intimamente ligados à relação do sujeito com o mundo exterior e subsequente reflexão. Eles só existem porque o Senhor Valéry existe neles. A sua essencial indeterminação universaliza-os, revertendo a sua existência física ou imaginária em favor da espacialização do raciocínio e da sua representação (pela escrita e pelo desenho).

No conjunto, todas as reflexões do Senhor Valéry têm por objecto aspectos concretos da sua experiência do mundo: relações geométricas e plásticas (a altura, os dois lados, o cubo, as cores), por seres, coisas, pessoas e animais (o chapéu, os sapatos, a casa, o espelho, a sombra, o animal doméstico, os amigos, a esposa, a inusitada relação entre literatura e dinheiro, os objectos-fantasma), por situações, estados e sentimentos (o casamento, os roubos, o medo da chuva, a competição, a tristeza).

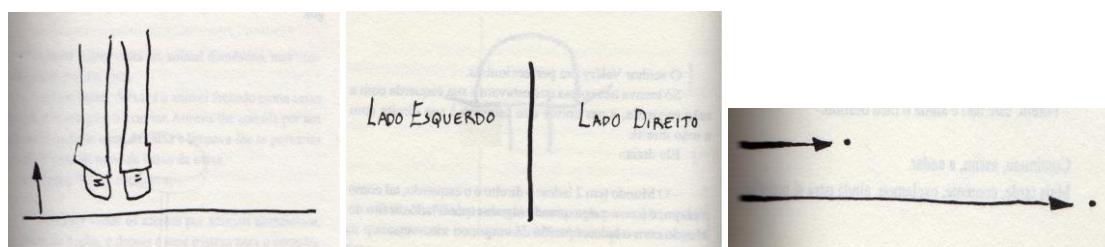


Fig.4, p. 9 Fig.5, p. 16:: Fig.6, p. 37

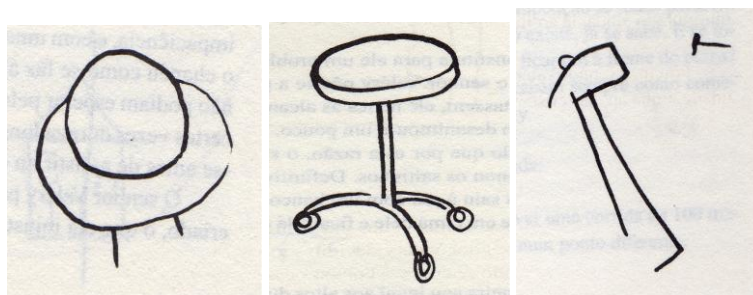


Fig.7, p. 13 Fig.8, p.8 Fig.9

Todavia, entre o ponto de partida e de chegada, o percurso não é sempre o mesmo. De uma reflexão suscitada por um qualquer incidente chega-se a um ser ou situação que a exemplifica, da mesma forma que o ser ou a situação podem conduzir a uma reflexão de natureza mais abstracta.

Em alguns casos, os seres em causa incluem, na sua caracterização, a nota da impossibilidade e do absurdo e a justificação da sua existência (real ou sonhada) só se torna possível dentro da lógica estabelecida no universo ficcional e é ilustrada pelas explicações verbais e pelos desenhos do protagonista. É o caso da “casa sem volume onde passava férias” (p. 27) ou da sonhada “casa das quatro portas juntas” (p. 28), do animal doméstico (pp. 11-12, fig.10) do “ser ambíguo” (fig. 11,12,13), com o qual o Senhor Valéry era casado, cujo nome era X ou Y consoante as necessidades do protagonista¹⁶. Nascidos das suas necessidades existenciais e dos seus sonhos, estes seres não têm existência em si mesmos e a sua mais precisa representação é dada através dos desenhos.

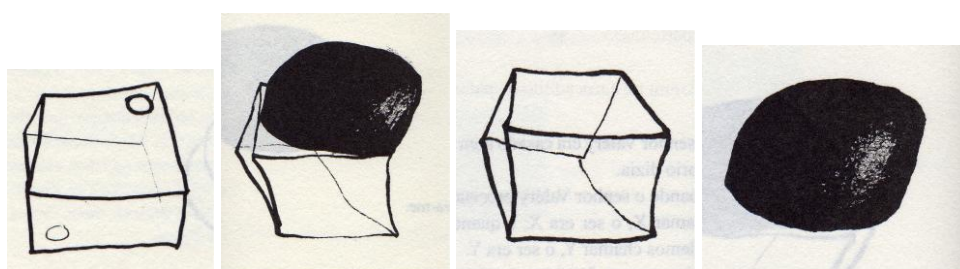


Fig.10, p. 11 Fig.11, p. 33 Fig.12, p. 34 Fig.13, p. 34

A ilustração do animal doméstico representa apenas a caixa onde o protagonista o guarda, com o objectivo de não criar relações afectivas e evitar o sofrimento; quanto à mulher do Senhor Valéry, ela é representada na forma compósita da figura 11, já que,

¹⁶ Veja-se a relação com a forma como Mme. Teste, cuja existência é estabelecida no texto “Lettre de Madame Émilie Teste”, caracteriza a sua relação com o marido: “Son esprit contient le mien...” (Valéry, 1946:pp. 46-47); “Je puis dire que ma vie me présente à toute heure un modèle sensible de l’existence de l’homme dans la divine pensée. J’ai l’expérience personnelle d’être dans la sphère d’un être comme toutes âmes sont dans l’Être” (p. 48); “Aussi m’appelle-t-il à sa façon. Il me désigne presque toujours selon ce qu’il veut de moi. À soi seul le nom qu’il me donne me fait entendre d’un mot ce à quoi je m’attende, ou ce qu’il faut que je fasse. Quand ce n’est rien de particulier qu’il désire, il me dit: Être, ou Chose.” (p. 49).

segundo o protagonista, cada uma das outras formas simples (figuras 12 e 13) seria entediante. E a sua existência resume-se, de acordo com o narrador, a esta representação apenas traduzida pelo desenho, já que nunca ninguém viu o Senhor Valéry acompanhado.

A solidão e tristeza, por exemplo, são evocadas a partir de reflexões pontualmente suscitadas por episódios ou gostos do protagonista. O primeiro destes sentimentos parece percorrer subtilmente toda a obra, na medida em que, apesar de as pessoas gostarem do Senhor Valéry (cf. Tavares, 2002: 59), ele anda sempre sozinho. Mas é a propósito de “A competição”, ilustrada pelo desenho da figura 6, que a personagem retira uma “lição de vida”: quer o vencedor quer o vencido chegam ao final sempre sozinhos (Tavares, 2002: 63). Já a reflexão sobre a verdade e a mentira é reduzida a um esquema funcional, traduzido num desenho que ilustra a verdade como um pequeno círculo branco rodeado de muitos círculos negros que representam a mentira; daí que, segundo o protagonista, só a inversão dessa situação, representada num desenho em que existe apenas um círculo preenchido a negro, poderia permitir que se encontrasse a verdade. E a simplicidade das ilustrações remete, novamente, para a simplificação lógica, que bane do raciocínio qualquer contributo externo sobre a complexidade envolvida nestas considerações.

As ideias e seres assim representados são produto da própria existência do Senhor Valéry, expressão reduzida (por isso absurda e caricatural) do poder demiurgo de que ele faz uso, no sentido de criar uma harmonia fundada na exclusão de tudo o que existe fora de si, de todas as coisas que podem dispersar a coesão do ser na relação com os outros seres. Evitar a inveja, a rejeição, a angústia, o cansaço, o tédio, a solidão, o sofrimento, o medo são linhas subjacentes aos esquemas mentais utilizados, embora, com frequência, a lógica assim construída, apesar de coesa, não esteja isenta de paradoxos que o narrador não deixa de apontar. Por outro lado, esses paradoxos e algumas eventuais hesitações dotam o Senhor Valéry de uma subtil verdade humana, muito mais próxima do autor homenageado do que do árido M. Teste.

Nesta fragmentada, mas inexorável arquitectura, não há lugar para a poesia ou para a metafísica, uma vez que todas as coisas são recriadas de acordo com um plano que começa e acaba em si mesmo. A razão da existência dos seres é recriada e representada num sistema fechado: tudo começa e acaba dentro dos seus limites. Neste contexto, a morte é figurada pela sombra, “uma mancha que por vezes se torna visível e anuncia a morte” (p. 73), e que o protagonista considera “como a pior parte de si próprio” (p. 73). Outra referência à morte surge associada ao “problema dos negócios” (pp. 41-43): comprar num dia e vender no outro sugere uma ideal representação da sucessão temporal, num círculo perfeito que apenas a morte pode interromper (fig. 2 e 3). Nos dois episódios, a morte é tomada como um factor que escapa ao controlo da construção do todo, pelo que a sua

natureza e significado não são tomados como objecto de reflexão. Como M. Teste, o Senhor Valéry constrói um sistema de pensamento onde o infinito não tem lugar.

Deste universo estrategicamente calculado são excluídas, também, reflexões mais profundas de ordem social – os outros, como vimos, desempenham quase exclusivamente um papel dialógico em relação ao protagonista –, ou de ordem política e moral. Este autismo intencional vai ao encontro de uma característica não unanimemente atribuída ao pós-modernismo, o indiferentismo, a que já antes nos referimos. Até certo ponto, a integração deste traço no fazer da obra, traduzido na peculiar lógica do Senhor Valéry, quando filtrada pelo absurdo, inclui a própria negação da sua possibilidade.

É particularmente no último segmento narrativo, intitulado “Tristeza”, que o Senhor Valéry introduz a dúvida em relação ao seu método. Sintomaticamente, é ao admitir um sentimento de incompletude que o leva a desejar absorver todas as coisas e a concluir que não é feliz, que a personagem usa um tom poético “muito raro em si, pois era um homem que se orgulhava da sua lógica” (p. 77). Este breve desvio do cirúrgico recurso a uma lógica inabalável introduz subtilmente a necessidade de outros caminhos de conhecimento do mundo a que a poesia aspira e que integram a necessidade humana de formas alternativas de relação com o mundo. Logo de seguida, a personagem regressa ao já habitual sistema de representação geométrica para ilustrar o problema e a sua resolução: o ser não deve aspirar ao que é; “devemos juntar-nos, sim, àquilo que não desejamos ser, para assim nos conseguirmos transformar no que pretendemos” (Tavares, 2002: 79). Esta ideia é ilustrada pela figura 14; todavia, como afirma o narrador, “o último desenho que fez foi o de um quadrado dividido em muitos bocadinhos”:

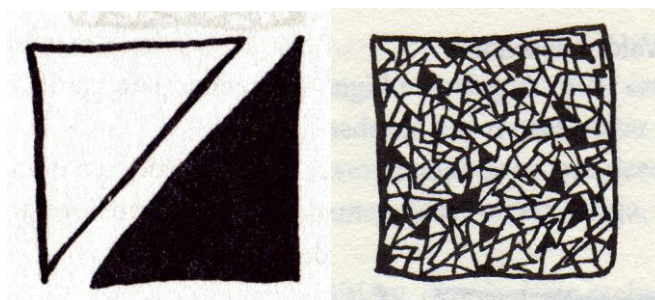


Fig. 14, p.79 Fig. 15, p. 80

Esta ilustração deixa ao leitor a oportunidade de a interpretar como o símbolo geral da inevitável dispersão do ser. Esta última suposição enquadrar-se-ia na ideia de que a explicitação do método do Senhor Valéry (que se apresenta como ilustração ou concretização da sua possibilidade) lança a dúvida sobre a “vantagem” de M. Teste.

A obra de Gonçalo M. Tavares constitui, assim, na soma de todas as suas partes, a revisão original de uma posição característica da modernidade a que se somam traços de actualização à luz daquilo a que se tem chamado pós-modernismo, pelo menos no sentido em que são revisitadas, de pontos de vista alternativos, a linhas gerais de um pensamento que não poderia continuar sem evoluir no sentido de expressar a passagem do tempo.

Do ponto de vista formal, e desde a sua génese, a obra em estudo aproxima-se do traço da paródia ou citacionismo, que aqui encontramos essencialmente sob a forma de homenagem, no sentido em que se retomam não referências mais ou menos explícitas e directas ao texto, mas aos valores que sustentaram a sua criação. Apesar das frequentes referências feitas a *Monsieur Teste*, é a arquitectura subjacente à obra de Paul Valéry que é homenageada, num contexto abrangente onde aquele texto, em particular, representa a transposição textual do pensamento e das aspirações intelectuais e artísticas que, mais ou menos intensamente, acompanharam o seu criador ao longo da vida.

A consideração de que a ideia da realidade resulta, ela mesma, de uma construção onde se fundem representações universais e singulares conduz à tematização da auto-reflexividade ou auto-referencialidade, da dúbia natureza da verdade – sobre a qual o Senhor Valéry também reflecte – e da natureza das representações. A inclusão do absurdo, o uso consciente da ironia de carácter lúdico, o recurso a uma lógica cujas contradições internas o narrador nota frequentemente, omitindo juízos de valor, o privilégio dado à dominante ontológica, que Maria Alzira Seixo sintetiza como “puro e descomprometido trabalho da forma, na oscilação de valores” (Seixo, 1994: 109), são outros tantos traços que fazem do texto um testemunho de uma forma de encarar a escrita literária a partir de uma atitude essencialmente questionadora, simultaneamente ingénua e céptica, séria e ludicamente distanciada.

Mas, acima de qualquer enquadramento em tendências literárias, sobrepõe-se a originalidade de Gonçalo M. Tavares, ao combinar criativamente linhas alheias e próprias, tempos e perspectivas diferentes, numa arquitectura inusitada, onde o monumental é intencionalmente projectado como tosco (ou vice-versa), onde o absurdo dá nova vida e nova (im)possibilidade ao já conhecido, oferecendo uma re-leitura das coisas.

Bibliografia

- ASSOULINI, Pierre (01-12-2010). "Monsieur Tavares et la littérature". In La *République des Livres* (blogue), *Le Monde* [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://passouline.blog.lemonde.fr/2010/12/01/monsieur-tavares-et-la-litterature/>>
- BELZANE, Guv (s/d), "Monsieur Valéry et le "cycle Teste". In *Encyclopædia Universalis* [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://www.universalis.fr/encyclopedie/monsieur-teste/1-monsieur-valery-et-le-cycle-teste/>>),
- CALINESCU, Matei (1999). *As Cinco Faces da Modernidade*. Lisboa: Vega.
- DECAUDIN, Michel e LEUWERS, Daniel (1996). *Histoire de la Littérature Française: de Zola à Apollinaire (1869-1920)*. Paris: GF-Flammarion.
- DEPPMAN, Jed (2003). "Re-presenting Paul Valery's Monsieur Teste". In *Symploke*, Vol. 11, No. 1/2, Theory Trouble, pp. 197-211. Published by: University of Nebraska Press Stable [disponível em 05 de Junho de 2011]
<URL: <http://www.jstor.org/stable/40536943>>
- JENNY, Laurent (2003). *El Fin de la Interioridad. Teoría de la expresión e invención estética en las vanguardias francesas (1885-1935)* (tradução de Manuel Talens). Madrid: Frónesis/ Cátedra Universitaria de Valencia.
- MERQUIOR, José Guilherme (1979). "O significado do pós-modernismo". In *Colóquio-Letras*, n.º 52, pp. 5-15.
- SEIXO, Maria Alzira (Out. 1994), "Narrativa e ficção. – Problemas de tempo e espaço na literatura europeia do pós-Modernismo" In: *Colóquio-Letras*, n.º 134, pp. 101-114.
- TAVARES, Gonçalo M. (2002), *O Senhor Valéry*, ilustrações de Caiano, Rachel. Lisboa: Caminho.
- TAVARES, Gonçalo M (Julho de 2006), *Arquitectura, natureza e amor*, Opúsculo 14: *Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura*, Dafne Editora, Porto.
- VALERY, Paul, (1946), *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard.