

## DE HOMERO A TEOLINDA GERSÃO E A GONÇALO M. TAVARES: ODISSEIA EM TRANSFORMAÇÃO<sup>1</sup>

*Annabela RITA<sup>2</sup>*

### RESUMO

Este trabalho analisa o modo como dois autores portugueses contemporâneos, Teolinda Gersão e Gonçalo M. Taveres, revisitam o cânone ocidental, no caso, a epopeia, e desenvolvem escritas paródicas que consagram memória estética diversa.

**Palavras-chave:** Teolinda Gersão, Gonçalo M. Taveres, literatura portuguesa contemporânea.

### ABSTRACT

This study analyses the way two contemporary portuguese writers, Teolinda Gersão e Gonçalo M. Taveres, read the occidental cannon, particularly the epic models, and develop a parodic discours with a rich aesthetic memory.

**Keywords:** Teolinda Gersão, Gonçalo M. Taveres, contemporary portuguese literature.

*Foge-me, pouco a pouco, a curta vida,  
(se por acaso é verdade que inda vivo);  
vai-se-me o breve tempo d'ante os olhos;  
choro pelo passado e, quando falo,  
se me passam os dias passo e passo,  
vai se me, enfim, a idade e fica a pena.  
[...]  
Testemunhas serão a tinta e pena,  
que escreveram /...  
[...] o mais que falo.*

Luís de Camões

*E tudo deserto, tudo silencioso, mudo,  
morto! Cuida-se entrar na grande metrópole de  
um povo extinto, de uma nação que foi poderosa  
e celebrada mas que desapareceu da face da  
Terra e só deixou o monumento de suas  
construções gigantescas.*

Almeida Garrett

*Nas nossas ruas, ao anoitecer,  
Há tal soturnidade, há tal melancolia,  
Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresia  
Despertam-me um desejo absurdo de sofrer.*

*O céu parece baixo e de neblina,  
O gás extravasado enjoa-me, perturba-me;  
E os edifícios, com as chaminés, e a turba  
Toldam-se duma cor monótona e londrina.*

---

<sup>1</sup> Agradeço à Mestre Tânia Pêgo a revisão deste texto para a norma do Brasil da Língua Portuguesa.

<sup>2</sup> Doutora em Letras pela Universidade de Lisboa. Professora do CLEPUL/ Universidade de Lisboa

Cesário Verde

..... Só!  
*Ai do Lusíada, coitado,  
 Que vem de tão longe, coberto de pó.  
 Que não ama, nem é amado,  
 Lúgubre Outono, no mês de Abril!  
 Que triste foi o seu fado!*

António Nobre

...  
*este fulgor baço da terra  
 que é Portugal a entristecer –  
 brilho sem luz e sem arder,  
 como o que o fogo-fátuo encerra.*

...  
*Ó Portugal, hoje és nevoeiro...*

Fernando Pessoa

O final do milênio e do século evocou as sombras das profecias, o sentimento apocalíptico, a névoa prospectiva...

Na vivência deste *crepúsculo dos deuses* que o quotidiano reforça e demonstra a cada *fato/fado*, a Arte eleva o facho da luz de um *templo* ameaçado de extinção, o *fogo sagrado* de prometaica memória que os homens temiam perdido no *desencantamento do mundo* emergindo das ruínas da *decadência do Ocidente: a épica*. Central e arquetípica no *cânone ocidental* e no português, nuclear na mitologia da nossa identidade, constitutiva da *comunidade imaginária* que somos e em cujo *labirinto*<sup>3</sup> nos perdemos sem remissão...

No *outroragora* da letra literária, duas vozes fazem-se ouvir *outrando canto(s)* e *contracanto(s)* de religação entre *eu* e *nós*, vozes de timbre diferente, num diálogo *operático* onde feminino e masculino se conjugam na passagem de testemunho geracional: Teolinda Gersão (TG) e Gonçalo M. Tavares (GMT), soprano e tenor *oficiam* a metamorfose do cânone em *notturmo* onde a *alba* (COSTA, 1983/1988) se insinua<sup>4</sup>. Ambos autores *de projeto*, singulares por isso.

A *épica* é o lugar por excelência do *encontro* entre o sujeito e a comunidade em visitação da memória coletiva: como no canto do bardo ou na narração do ancião, é dessa *matéria* que o *verbo* cristaliza e consagra que se faz, reforça e reformula o pacto social, a aliança comunitária (ANDERSON, 2005). Palavra da (des)memória desse *patrimônio comum* que funda a *identidade* coletiva e a *identificação* individual: “tuba canora” que “exacerba”, comenta ou “lamenta”<sup>5</sup> um *mundo e um saber partilhados*

<sup>3</sup> As imagens sinalizam títulos de obras implicadas na minha reflexão: *Sunset Boulevard* (1950), de Billy Wilder; *Facto/Fado* (1986), de João Pedro Grabato Dias / António Quadros; *Désenchantement du monde. Une histoire politique de la religion* (1985), de Marcel Gauchet; *A Decadência do Ocidente* (1918), de Oswald Spengler; *O Cânone Ocidental* (1994), de Harold Bloom, com os complementares *A Angústia da Influência* (1973); *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (2003); *O Labirinto da Saudade – Psicanálise Mítica do Destino Português* (1978), de Eduardo Lourenço.

<sup>4</sup> Autores merecidamente distinguidos com alguns prêmios cujos júris tive o prazer de integrar e que reúno neste texto.

<sup>5</sup> Se, na mitologia clássica, o *Lamento* é música de Orfeu enlutado pela perda de Eurídice, música de uma lira que os deuses transformam em constelação, no *Antigo Testamento*, o *Lamento* é o Cântico do Arco,

(para o bem e para o mal), emocional e racionalmente. *Épica* que, legitimando-se no *pacto* convivencial comunitário e na sua superioridade genológica de clássica tradição, mais *validada e funcional* (a) parece na nexologia Real/Literatura. *Épica* que, portanto, entre o registo “canoro” e o “agônico”, entre heroicidade e naufrágio, vai reconfigurando os mapas e os pactos identitários dos povos... Aqui, o canto das sociedades tradicionais, comunicação intensa da oralidade, cede à palavra escrita lida: o fascínio emocional e coletivo dá lugar ao intelectual e mais individual. Na mudança de paradigma, sobrevive o renovar dos *laços* no reconhecimento das referências, dos sinais.

A *épica*, no entanto, gera-se no “peito mortal, que tanto [...] ama” (CAMÕES, Canto III: estrofes 1, v. 4), o que inscreve na sua cartografia uma topografia de afetos, *lírica*, de quem, “eu que falo, humilde, baxo e rudo” (CAMÕES, Canto XX: estrofe 154, v. 1), invoca Calíope, pedindo-lhe que “Me tornes do que escrevo” (CAMÕES, Canto X: estrofe 8, v. 7) enquanto *declina com o dia* (“Vão os anos descendo, e já do Estio/ Há pouco que passar até o Outono” (CAMÕES, Canto X: estrofes 9, vs. 1-2) e sente ficar-lhe a “voz enrouquecida” (CAMÕES, Canto X: estrofe 145, vs. 2) ... *homem no teatro do mundo*<sup>6</sup>.

Na viragem da primeira década deste milênio, Teolinda Gersão, em *A Cidade de Ulisses* (2011), e Gonçalo M. Tavares, em *Viagem à Índia* (2010)<sup>7</sup>, revisitam os textos mais modelares da estética e da cultura Ocidentais e Portuguesas em *sobreimpressões e reflexos* onde o fio de Ariadne da escrita nos confunde na desmemória dos (*l*)idos e onde “O algures é um espelho em negativo. O viajante reconhece o pouco que é seu, descobrindo o muito que não teve nem terá.” (CALVINO, 2008, p. 31)

Em ponto de fuga, insinuam-se *linhagens* tecendo efabulatoriamente as origens e as histórias do mundo, da nação e da cultura ocidental: a sagrada e a profana, a mitologia cristã (de Adão a Cristo, passando por Noé e Tubal) e a pagã (Ulisses e outros) e a saga bélica (cruzadas, conquistas, batalhas) e dos viajantes/descobridores de terra e mar (Vasco da Gama, para não mencionar outros).

Na cartografia dos velhos *espelhos da natureza*, novos rostos se projetam sobre as efigies enigmáticas com que Portugal, *rosto-cabeça* da Europa, tem *conversado* com a mítica Esfinge com o mar de permeio, respondendo aos seus enigmas em diálogo gerador da “ponte” de que fala Marco Polo a Kublai Kan, n’*As Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, p. 85:

Marco Polo descreve uma ponte, pedra a pedra.

– Mas qual é a pedra que sustém a ponte? – pergunta Kublai Kan.

– A ponte não é sustida por esta ou por aquela pedra – responde Marco, – mas sim pela linha do arco que elas formam.

Kublai Kan permanece silencioso, reflectindo. Depois acrescenta: – Por que falas das pedras? É só o arco que me importa.

Polo responde: – Sem pedras não há arco.

---

canto fúnebre de David sobre a morte de Saúl e seu filho Jónatas (2 *Samuel* 1: 17) marcando a cadência do tiro do arco dos guerreiros em treino, mas também a *lamentação* de Jeremias face às ruínas de Jerusalém...

<sup>6</sup> Esta relação surge significativamente consagrada em títulos em obras como *Teatro do mundo* (1958), de António Gedeão, onde o sujeito afirma a sua individualidade e solidão: “Fala do homem nascido” (1957) ou “Poema do homem só” (1956). Homem *Sem tecto entre ruínas* (Abelaira, 1979), na expressão finissecular e memorialística de Raúl Brandão extensiva à sua geração ...

<sup>7</sup> Distinguido com Prémio SPA/RTP - Literatura (Ficção) 2010 da Sociedade Portuguesa de Autores e Prémio Especial de Imprensa Melhor Livro 2010 Ler/Booktailors.

Mapas e viagens “inexatos” *ex/sobre*-postos na “Sala dos Mapas” da Literatura, como nessa do Palazzo Vecchio, em que “África era também ‘as Índias’ e um dos braços do Nilo chegava ao Atlântico” (GERSÃO, 2007, p. 101).

Contrastando e completando essa *geo-grafia*, os antigos Mapas do Céu (STUTT, 1998)<sup>8</sup>, oferecem-no-lo fantásticamente cartografado de diversas formas (no Oriente e no Ocidente) e com diferentes objetivos (elaboração de calendários, desenho de uma via para um *além*, projeção da organização social, etc.), perscrutando-lhe ‘mansões celestiais’, constelações, centros, ciclos, interpretações vertidas em globos e planisférios.

Esta é matéria difusa e fabulosa que embebe as ficções de Teolinda e de Gonçalo, no seu deslizamento pelos territórios do romance e da épica, da lírica e da paródia (HUTCHEON, 1989) que cada um recartografa a seu modo.

Numa geografia onde o visível e o invisível coexistem tecendo mapas cujas cidades cintilam como em constelação, Lisboa sobressai no *rosto* de Europa, continente-mulher de míticas configurações, boca do *verbo* literário:

Segundo a lenda, Ulisses dera a Lisboa o seu nome, Ulisseum, transformado depois em Olissipo através de uma etimologia improvável.

O que dava à cidade um estatuto singular, uma cidade real criada pela personagem de um livro, contaminada portanto pela literatura, pelo mundo da ficção e das histórias contadas. (GERSÃO, 2011, p. 34-35)

Lisboa é lugar central no mapa afetivo de uma coletividade com/na história, em devir: a capital de um *Portugal-reino-república* (DURAND, 2008) e *Porto do Graal* (FREITAS, 2006) que fez dela *cais* de partida e de chegada, âncora da *saudade* do seu imaginário, timbre do seu *brasão identitário* do V império heralamicamente composto por Pessoa e dos simbólicos *Painéis* (1470-80) de Nuno Gonçalves, através de S. Vicente em ritual comunitário, oferece-se como urbe-cenário para TG e GMT.

Em Lisboa, confluem a filologia e arquitetura para celebrar as núpcias do mito e da história na aliança toponimicamente consagrada, simbolizando no *labirinto* a elaboração *compositiva* (paradigma da modernidade estética de antiguidade informada, nessa alquímica *Ars Magna* de *esmeraldina tabula*):

Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava, mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e procurar, e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando, pouco a pouco, e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo. (GERSÃO, 2011, p. 56)

Também porque “fora da ‘vulgata’ homérica, outras versões podiam ser igualmente histórias nossas” (GERSÃO, 2011, p. 40), como num jogo de Lego infantil: “A história da *Odisseia* era universal e intemporal, nunca acabaria de ser contada, nunca poderia acabar de ser contada.” (GERSÃO, 2001, p. 39).

---

<sup>8</sup> No século IV a.C., os astrónomos chineses Shih Shen, Gan De (Kan Te) e Wu Xien (Wu Hsien) coligiram catálogos que serviram de base ao mapa estelar de Chen Zhuo (século IV d.C.). No Ocidente, o primeiro catálogo foi datado do século II a.C.

Do seu seio labiríntico e da noite dos tempos, surge *o homem da multidão*<sup>9</sup>, *Ulisses-Ulisseum-Olissipo*, que cada autor reconfigura... dela partindo e a ela regressando (Vasco da Gama, o sujeito das *Viagens da Minha Terra*, etc.) ou percorrendo-a, errando<sup>10</sup> (GERSÃO, 2011, p. 27) das *dez horas da manhã* às *horas mortas* (Cesário) em busca do éden nacional perdido (Garrett), de um livro (CV), de um amor (TG), de uma mulher (GMT), mas também fugindo de si (como Paulo Vaz e John Bloom), à semelhança de Édipo (que quis evitar a maldição do parricídio) ou de Ulisses (também se quisesse evitar o fado de ser morto por Telégono, filho dos seus amores com Circe), com *náusea* (Sartre)...

### **Das coordenadas de TG.**

TG inscreve n'Os **Guarda-chuvas Cintilantes** (1984) fragmentos de um *puzzle* de projeto de escrita cuja heráldica autoral consagra em simbólico *teclado* (GERSÃO, 1999): gerada em rumoroso *silêncio* (GERSÃO, 1995), inscreve alguns sinais do itinerário feito e a fazer em diário autoral (*Os Guarda-chuvas Cintilantes*). *O Silêncio* é o Gênesis (que revisita o bíblico na construção da ficção das origens da sua ficção) e o início do labirinto cifrado de um universo que cartografa num mapa literário habitado pela museologia imaginária da Arte (nacional, Ocidental, mundial) onde os afetos vão marcando a tracejado a viagem da escrita com *pontos luminosos* (GERSÃO, 2007, p. 99-106). Num deles, a urbe assume nome e mito: Lisboa, Cidade de Ulisses. E assume outra aventura: a do Amor. De encontros e desencontros, de encanto e drama, de conquista e perda, de vida e morte... compensada, resgatada, exposta e configurada na Arte, *ut pictura poesis*.

### **Das coordenadas de GMT.**

Mapas. De macromodelimitação: o “Reino”. Insinuação de translação no espaço e no tempo: *Um Homem: Klaus Klump* (2003); *A Máquina de Joseph Walser* (2004); *Jerusalém* (2004)<sup>11</sup>; *Aprender a Rezar na Era da Técnica* (2007)<sup>12</sup>. Uma série de romances, uma tetralogia negra. De micromodelimitação: o “Bairro”. Convocação de tempo em desenhado espaço: *O Senhor Valéry* (2002)<sup>13</sup>; *O Senhor Henri* (2003); *O Senhor Brecht* (2004); *O Senhor Juarroz* (2004); *O Senhor Kraus* (2005); *O Senhor Calvino* (2005); *O Senhor Walser* (2006); *O Senhor Breton* (2008); *O Senhor Swedenborg* (2009); *O Senhor Eliot* (2010). Uma série de pequenos *divertissements* ficcionais sobre o verbo da alteridade literária: autores convocados em jeito de memória urbanisticamente formulada, na contiguidade que o *museu imaginário* permite, autores interpelados na e pela sua poética, pela retórica do seu discurso. Cartografia do claro-escuro da sua própria poética autoral, do seu imaginário e dos *lugares* em que se

<sup>9</sup> Título de um conto de 1840, de Edgar Allan Poe, é imagem de abertura do subcapítulo “A Cidade de Ulisses” de Teolinda Gersão e da 13ª estrofe do Canto I d' *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, insinuado como versão (“parábola?”) da ficção. Retomada, evocação...

<sup>10</sup> “Homem errante, ou [...] errático”.

<sup>11</sup> Prémio José Saramago 2005, Prémio Ler/Millennium-BCP e Prémio Portugal Telecom de Literatura 2007 (Brasil).

<sup>12</sup> Prémio do Melhor Livro Estrangeiro 2010 em França.

<sup>13</sup> Prémio Branquinho da Fonseca da Fundação Calouste Gulbenkian e do jornal *Expresso*.

alicerça e gera a sua escrita. Entre ambos, a partir de ambos: a ponte *Uma Viagem à Índia* (2010).

GMT configura no fragmento de urbe (“O Bairro”<sup>14</sup>) o labirinto-síntese onde inscreve as insígnias da sua poética: nele, cada figura demonstra a *lógica do desconstrucionismo* que lhe informa a escrita. A tópica de imagens mortas é matéria que revitaliza pelo modo como *no-la vai fazendo perspectivar de outros modos*: do estranhamento dessa tópica banalizada à efabulação da(s) sua(s) consequencialidade(s), evoca procedimentos da surrealista *Apenas uma narrativa* (1942), de António Pedro. E, depois de revisitar ensombrada *Jerusalém* (TAVARES, 2004)<sup>15</sup>, por fim, trabalha a frase magna da literatura nacional, épica: *Os Lusíadas* (1572), de Camões, que mantêm o contracanto em fundo (*Peregrinação*, 1570-78, *História Trágico-Marítima*, 1735-36, sobre fatos ocorridos em 1552-1602).

Lisboa é, pois, o lugar onde TG e GMT se encontram e se desencontram *operaticamente* através dos fantasmas do nosso imaginário coletivo nacional e do das suas ficções. É o lugar que encena os *planos de obras* labirínticas, onde a linearidade e a sinuosidade, a evidenciação e a dissimulação, o lírico e o trágico, o agônico e o lúdico, a definição e a indefinição se combinam em discursos autorais de diferentes timbres, mas sempre paródicos (HUTCHEON, 1989). Autores de discursos órficos diferentes em busca de perdidas Eurídicés para outros amores... Autores participando nesse projeto estético de “proporem, em exposições diversas, o seu olhar sobre o país” (GERSÃO, 2011, p. 11), *país* entendido como matriz, pátria-mátria identitária (cultural, estética, literária) e *exposição* concebida como *acto-lugar-mostra-demonstração* do que os singulariza (as próprias obras)...

Lisboa é, pois, também, o patrimônio imaterial, imemorial, que os dois autores *folheiam* contrapontisticamente: TG tocando o *teclado* de “pura transparência” (GERSÃO, 1999, p. 52) que constitui a pedra de abóbada da sua reflexiva efabulação e do ciclo simbolizador da Arte-Ciência-Vida nela subsumido; GMT, tomando a Cesário um símbolo arquitetônico-paisagístico (“Num Bairro Moderno”), radical moderno do *sentimento dum ocidental*, para o reconfigurar, definindo-o, povoando-o e declinando-o diversamente (“O Bairro”). Ambos a *comentam* através de personagens tomados como paradigma ou exemplo, *case studies*: signo-sinal de uma identidade nacional que TG pondera nos seus mitos fundacionais, no seu passado e presente, entre o que é, o que não é e o que deveria ser e que GMT tematiza em *(des/a)ventura(s)* que fazem evocar as da *Peregrinação* (publicação póstuma, 1614) de Fernão Mendes Pinto. Ambos a inscrevem em mapas de novos e cosmopolitas *grand tours* por cidades do mundo que as personagens visitam, reformulando os anteriores (dos séculos XVII-XIX; Portugal-Índia dos “Descobrimentos”). Ambos revisitam nela clássicos ocidentais (TG) e/ou universais (GMT), evocando-os (TG), sobreimprimindo-os ou fazendo deles, literalmente, bagagem do viajante (GMT).

Ambos os autores o fazem com protagonistas em que outros se refratam, anteriores, sucessivos, metamorficamente, até como diante do espelho:

Acendeu a luz da entrada e viu-se de repente no espelho – dois momentos sobrepostos no tempo, dois corpos sobrepostos, um corpo no limiar do declínio

<sup>14</sup> Os habitantes d’ “O Bairro” (esboçado em lúdico desenho) justificam, na sua vizinhança, a coleção de obras em que se questiona o conhecimento comum e a existência: *O Senhor Valéry*, *O Senhor Juarroz*, *O Senhor Walser*, *O Senhor Henri* (Michaux); *O Senhor Calvino*; *O Senhor Brecht*, etc.

<sup>15</sup> Prémio Ler/Millennium BCP - 2004 (original) e Prémio Saramago 2005.

e um corpo jovem, apressado, trémulo, procurando ainda a sua própria forma. (GERSÃO, 1995, p. 47).

Afinal, como no “convite” romanesco: “Lisboa é, obviamente, um tema inesgotável, e iremos pô-lo também à consideração de outros artistas.” (GERSÃO, 2011, p. 12). Inesgotável até porque foi invenção que nos precedeu:

A Lisboa de Ulisses não era portanto invenção dos nossos renascentistas, que retomaram o mito numa época em que a Antiguidade se tornara modelo e moda, muito menos era invenção nossa. Não tínhamos culpa de que por exemplo Estrabão tivesse escrito no século I na *Geografia* que Lisboa se chamava Ulisseum por ter sido fundada por Ulisses, que Solino e outros repetissem Estrabão, que Asclepiades de Mirleia escrevesse que em Lisboa, num templo de Minerva, se encontravam suspensos escudos, festões e esporões de navios, em memória das errâncias de Ulisses, que Santo Isidoro de Sevilha afirmasse no século VII que “Olissipona foi fundada e denominada por Ulisses, no qual lugar se dividem o céu e a terra, os mares e as terras. (GERSÃO, 2011, p.36)

Assim,

[...] “A Cidade de Ulisses” [...] era também uma designação genérica, uma espécie de guarda-chuva debaixo do qual caberia tudo o que quiséssemos dizer sobre a cidade. Ou seja, o que nos interessasse, e apenas isso. “A Cidade de Ulisses”. Mas era também uma designação genérica, uma espécie de guarda-chuva debaixo do qual caberia tudo o que quiséssemos dizer sobre a cidade. Ou seja, o que nos interessasse, e apenas isso.

Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava, mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e procurar, e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando, pouco a pouco, e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo. Lisboa era um lugar para ver o que lá estava e o que lá não estava, mas nesse lugar já estivera, era um lugar para quem gosta de saber e procurar, e está disposto a fazer esse trabalho prévio. Uma cidade a conquistar, em que se ia penetrando, pouco a pouco, e descobrindo, abaixo da superfície, outras camadas do tempo. (GERSÃO, 2011, p.56)

E, como nele, somos constituídos *espectadores* de dramaturgias de luz e sombras, de convites e respostas:

Saí para o jardim, onde caminhei no meio das árvores. É um jardim de muito verde, quase sem flores. O verde é uma cor tranquilizante. As linhas do jardim também. Horizontais e verticais. Árvores e água. Céu, um lago, placas de cimento ladeadas de arbustos, e vastas extensões de prado.

Sentei-me numa cadeira, no pequeno anfiteatro ao ar livre. (GERSÃO, 2011, p.12)

Espectadores-expectantes, lemos os *mapas* que novos Orfeus *cantaram* em *melancólico* registo, cujos signos GMT assinala graficamente (“Melancolia contemporânea (um itinerário)”) <sup>16</sup> e cuja *psicanálise* Eduardo Lourenço perscrutou ...

<sup>16</sup> Gráfico cujas conotações fazem lembrar o paradigma quantificador dos novos tempos de que falam autores como René Guénon (*O Reino da Quantidade e os Sinais dos Tempos*, Lisboa, Dom Quixote, 1989).

“A melancolia, o spleen, o gume da faca, a chuva oblíqua que nunca vai deixar de cair, num país cheio de sol.” (GERSÃO, 2001, p. 29)

Pois esses cantos cartografantes legitimam-se: “Diga-se que cada língua [discurso, livro] poderá ser definida como um modo especializado de interromper o silêncio.” (TAVARES, 2010, p. 103), inscrevendo, (in)confessadamente, cada autor a fala de uma personagem:

Criar era, naturalmente, um exercício de poder. Sim, eu não abdicava desse ponto. Queria exercer poder sobre o espectador. Fasciná-lo, subjugá-lo, convencê-lo, assustá-lo, enervá-lo, provocá-lo, deleitá-lo – criar-lhe emoções e reacções. Sim, como numa forma de amor. Por alguma razão o conjunto de obras de um autor sobre as quais alguém se debruça para melhor as percorrer e decifrar se chama “corpus”. Corpo. A fruição de uma obra de arte é um encontro, um corpo a corpo. Entre duas pessoas, duas subjectividades, duas visões do mundo. Que podem ser convergentes – então há uma relação fusional, de identificação e de entrega, ligada a sentimentos de um prazer quase físico, ou divergentes, e nesse caso há uma disputa, uma argumentação, um pretexto para um confronto em termos de intelecto, em que o prazer é indissociável da luta, da tentativa de convencer o outro – e convencê-lo é a forma mental de o vencer. (TAVARES, 2010, p. 22-23)

### **Teolinda Gersão** ***A Cidade de Ulisses (2011)***

*Uma cidade construída pelo nosso  
olhar, que não tinha de coincidir com a  
que existia.*  
(*A Cidade de Ulisses*, p. 33)

Teolinda Gersão compõe em *teclado* de “pura transparência” que “escondia o infinito” (GERSÃO, 1999, p.30):

No meio de uma frase, um acidente reduzia a metade a distância à nota seguinte, ou, pelo contrário, aumentava-a, uma diferença mínima, que no entanto arrastava pesadas consequências, como se o bater de asas de um insecto fizesse rebentar uma tempestade à distância. O acenar, longínquo, de outra frase, que sem se saber como se insinuava e subia à superfície e a levava para onde ela não desejava ir, impulsos que se organizavam em frases, ligando-se ou desligando-se, temas que pareciam desaparecer como se os tivesse abandonado mas depois voltavam, insidiosamente, aqui e ali, por vezes quase irreconhecíveis [...]. (GERSÃO, 1999, p. 30-31)

Palimpsesto de música-frase-tecido, símbolo da Arte do Romance, dos livros e o conjunto da obra: “na música as frases não aconteciam ao acaso, remetiam umas para as outras, formavam sempre um conjunto [...] – como se a música fosse um tecido”. (GERSÃO, 1999, p. 28)



Composição em cujas pausas o pensamento voa em busca de uma “relação entre a estrutura do cosmos e a da música” (GERSÃO, 1999, p. 72), em direção a um ponto de fuga perdido no além mítico e difuso dos “Antigos”, adensado pela ideia da medida e modulado pelo canto das sereias. Um pensamento que *compara* vida, música, acrobacia, dança, matemática, universo, teclados, enfim, *metonimizando-os*, oferecendo-no-los como hipotética cósmica, dissolvida logo após ser concebida:

Havia relação entre a estrutura do cosmos e a da música. A primeira música era a de cada planeta. O movimento dos planetas era música, a música era o princípio de tudo, a expressão de poderes superiores que governavam o mundo. Cada corpo celeste possuía uma nota e um acorde específico, o conjunto traduzia a harmonia do universo. Aqui em baixo, na terra só o ouvido sutil a podia alcançar [...]. (GERSÃO, 1999, p.72)

Composição, também, de harmonia “inaudível”, exceto para ouvidos com instrumentos adequados (os auscultadores) e com memória...

TG tece a cartografia da memória *afetuosa* convidando à partilha e anelante dela, como esse longínquo *Cântico dos Cânticos* que faz ecoar n'*Os Guarda-chuvas Cintilantes* (1984):

Varrerei todas as folhas da varanda, polirei as madeiras os cristais e os espelhos, para que tudo seja perfeito, quando chegares, nem uma só coisa menos cuidada ou menos bela  
Irei por um caminho de vidro, de pedras, de brilhantes, por um caminho de água iluminada, tecerei passadeiras de palmas, de musgo, de alecrim e erva cheirosa  
Correrei ao teu encontro [...] acenderei esta lâmpada no sangue, esta chama que mais alto se ateia quando se atravessam de noite as alamedas da ausência e as casas cegas se afastam para dar passagem ao pátio da alegria. (GERSÃO, 1997, p. 82)

A memória de outros textos, de um património de fantasia, ciência e experiência ecoa de longe no olhar moderno: “Era difícil renunciar aos mitos, pôr em causa os Antigos. E sobretudo olhar, de um modo novo” (GERSÃO, 2011, p. 60).

Dessa cartografia, decorre o mapa das *Cidades* (GERSÃO, 2007, p. 99-106) e das *idades* (etapas): onde a história individual se inscreve amorosamente desenhando moderna *Carte de Tendre* (SCUDÉRY, século XVII) de alegoria vertida em símbolo de *encanto* a desfazer-se, fluindo nas águas instabilizadoras dos sentidos, das identidades e dos afetos.

É cartografia com jogos de água e de reflexos, lembrando os de Maurice Ravel (1901)<sup>17</sup>, homenagem a *Les jeux d'eau à la Villa d'Este* (1870), de Lizst, contemplando a novidade da justaposição bitonal de duas harmonias, reflexões, anunciando os também ravelianos *Miroirs* (1904-05), com os seus fragmentos de realidade... Anunciados, denunciados, enunciados:

O teatro da água continu[a] em cena. Sem correr a cortina. (GERSÃO, 2007, p. 105)  
[...] uma tabuleta: ‘teatro dell’aqua.’ Gente sentada no paredão, a ver. (GERSÃO, 2007, p. 100)

---

<sup>17</sup> *Play of Water* ou *Fountains*.

Num tempo *intermédio*, os amantes, que “se sentiam vivos” (GERSÃO, 2007, p. 105) só quando se encontravam, esquecendo a banalidade das suas vidas diferentes, nas viagens de e para *idades*, cartografavam com elas, fragmentária e invisivelmente, mapas dúplices ou tríplexes: o do espaço e o dos corpos no do signo estético, pois a geografia dissolvia-se na e sob a aventura amorosa. Duplicidade do amor e dos seus itinerários, em equivalência identitária. Porque a “identidade fazia parte do amor” (GERSÃO, 2007, p. 102). E, assim sendo, cristalizava e planificava o *volumétrico*, o *tabular*, de uma realidade complexa que os excedia e incluía: “A vertigem do tempo. Um lugar reflectia outros lugares, os rostos outros rostos.” (GERSÃO, 2007, p. 104)

Em *Cidades*, portanto, o ciclo da história amorosa inscreve-se na Arte do(s) conto(s).

Em *A Cidade de Ulisses*, o ciclo amoroso expande-se romanescamente para inscrever em si o artístico: a vida e morte do Amor que no *outro* se encontra e se perde refaz-se e reverte-se nos *vestígios* de uma estética reencontrada, reconstituída, reinventada.

A ficção gera-se numa preferência e numa recusa da anterioridade estética, mas resolve-se *para além de si* projetado para *depois de tudo*, d’*A Cidade de Ulisses*, concluindo a ficção numa *síntese* de si enunciada em jeito de *prefácio* ou *anúncio* de obra a vir:

Imaginei-me subindo no elevador do hotel, entrando no quarto, apertando-a nos braços e caindo com ela sobre a cama, e veio-me à ideia o monólogo final de Molly Bloom. Mas eu preferia a versão de Homero, o maior dos contadores de histórias. Recusava a versão desencantada de Joyce, com toda aquela torrente de palavras, porque a vida podia não ser como ele a via, e quase não precisava de palavras. A mais bela das histórias, a de Ulisses, podia contar-se assim:

Um homem vencida os obstáculos do caminho e voltava finalmente para uma mulher amada, que tinha esperado por ele a vida inteira.

Havia milénios que homens e mulheres viviam a esperança dessa história. E uma vez por outra, talvez não muitas vezes, e talvez apenas para alguns, bafejados pela sorte, pelo acaso ou pelos deuses, essa história inverosímil do regresso a casa entrava na vida real e acontecia. (GERSÃO, 2011, p. 206)

Do conto para o romance transitam cenas, motivos configurados em quadro e escultura com o mesmo título (*Em Tróia, com Helena* (GERSÃO, 2011, p. 39), inscrevendo-se na cidade de mitos gerados em diferentes “miradouros” cujas “perspectivas dialogavam, se completavam, ou, aparentemente, se contradiziam” (GERSÃO, 2011, p. 58): ora “uma cidade de linhas partidas, de perspectivas quebradas”, ora uma cidade “com um conjunto de fragmentos, restos de cidades construídas umas sobre as outras, de épocas e civilizações que chegavam a um impasse e desapareciam”, ora como “uma sucessão horizontal de pedaços, crescera na horizontal, tirando lugar aos campos e às hortas, ocupando o lugar de ribeiros e roubando espaço ao rio, através de aterros” (GERSÃO, 2011, p. 58), ou “uma cidade feita de pedaços, os pedaços eram aqui elementos centrais de uma estrutura” (GERSÃO, 2011, p. 59), ou labiríntica:

Se bem que nos interessasse o labirinto. Vista de um ponto alto, Lisboa surgia como um labirinto. E havia muitos desses pontos altos, já ali, no nosso bairro, o miradouro da Graça e o da Senhora do Monte. A partir deles tinha-se uma bela visão alargada, e também a sensação inquietante de que milhares de olhos invisíveis podiam espiar-nos, de milhares de janelas; e a sensação, não menos

inquietante, de que, em lugar da segurança que a visão de uma superfície plana garantia, a perspectiva que dali se oferecia era falsa: os telhados que pareciam ligados estavam separados por muitas ruas, as paredes de casas que se diria contíguas teriam uma quantidade de becos, arcos, escadas, ruelas, pequenas praças, de permeio. Havia linhas interrompidas, que cortavam o olhar e o desafiavam, mentindo. Era preciso começar a descer as ruas, uma a seguir a outra, e ir desenrolando o novelo, atentos a que não nos confundisse. Porque era fácil embrulhar-se no traçado irregular das ruas, que se interrompiam, cruzavam, mudavam de direção, inesperadamente, ou não iam ter a lugar nenhum, acabavam num impasse. A única certeza, na cidade velha, era que, descendo sempre, se acabaria de algum modo por chegar à Baixa e ao rio, quaisquer que fossem os acidentes do percurso. (GERSÃO, 2011, p. 57-58)

*A Cidade de Ulisses* apresenta-se, nos textos da contracapa, como *história* e como *reflexão*, uma ao serviço da outra, concretizando ou comentando o mesmo, a obra. *A Cidade de Ulisses* surge, pois, como *história* artisticamente representada:

Foi esse o ponto de partida de um dos quadros que pintei na altura: Um homem e uma mulher muito jovens, avançando entre ruínas, que lhes são totalmente indiferentes. Em contraste com tudo o que aparece derrubado (em volta há uma cidade arrasada), eles são figuras de afirmação e júbilo, um homem e uma mulher, nus e amorais, que reclamam o direito de ser felizes, a qualquer preço, e desafiam as circunstâncias, as convenções, os outros, a sociedade, a vida, a enviarem contra eles todos os navios e exércitos do mundo. (GERSÃO, 2011, p. 39)

O quadro, a escultura e a descrição surgem gerados em fotografia onde se refratam duas figuras que nos vêm d’*O Silêncio* (GERSÃO, 1995), de “[u]ma praia em que todas as horas eram iguais” (GERSÃO, 1995, p. 11), e que vai pontuando a obra de TG evocando cinematografia romântica (*Love Affair*, 1994), de Glenn Gordon Canon, com Annette Bening e Warren Beatty, cujo ciclo da história amorosa é marcado por dois quadros de *paisagem com mulher* (título de outra obra de Teolinda Gersão):

Eram um homem e uma mulher e falavam. E o que diziam, ou o que a mulher dizia, era a tentativa de um diálogo fundo, mais fundo do que o diálogo de amor que se trava, ao nível do corpo, entre uma mulher e um homem. (GERSÃO, 1995, p. 11)

Homem e mulher reconfiguram-se, agora, em Tróia:

Ali estávamos, ao sol, plantados na praia, num lugar que há milénios se chamava Tróia, onde podíamos imaginar na areia as pegadas de Ulisses, como se procurássemos pegadas de dinossáurios. Com a diferença de que os dinossáurios existiram, havia até jazidas fósseis com as suas pegadas, não muito longe dali. Mas nunca tinham existido as pegadas de Ulisses, e na areia só ficava o rasto das nossas pegadas, porque não havia mais ninguém na praia. (GERSÃO, 2011, p. 38)

E impõem-se n’*A Cidade de Ulisses*, como viajantes que caracterizam, exemplificam e simbolizam a experiência que os distingue:

«Os turistas vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, e logo os trocam por outros e fogem para mais longe. Os viajantes vão à procura de si, noutros lugares, e nenhum esforço lhes parece demasiado e nenhum passo excessivo, tão grande é o desejo de chegarem ao seu destino. Com sorte, conseguem encontrar a cidade que procuram. Ao menos uma vez na vida.» (GERSÃO, 2011, contracapa)

A *singularidade* dos *viajantes* (mais luminosa e miticamente simbolizados em Ulisses): “E nada tínhamos a ver com os turistas. Éramos diferentes. *Viajantes*.”<sup>18</sup> (GERSÃO, 2011, p. 31)

A variante textual do interior do livro esclarece essa *singularidade*, conferindo função *demonstrativa* à própria ficção: o “destino”-objetivo-motivação dos *viajantes* (“tão grande é o desejo de chegarem ao *seu destino*”<sup>19</sup> (GERSÃO, 2011, contracapa) é *encontrarem-se* (“tão grande é o desejo de *se encontrarem*”<sup>20</sup> (GERSÃO, 2011, p. 31), com toda a potencialidade semântica da expressão (o encontro do *outro*, com o outro, consigo mesmo, consigo através do outro...).

A *sobreimpressão* de ambos os fragmentos na contracapa do livro insinua-se através das aspas baixas que parecem sinalizar íntima relação de (dis)semelhança entre eles: a *conversão* de um no outro (“Um homem e uma mulher” poderiam tornar-se “«Os turistas»” ou “«Os viajantes»” do que a capa delimita) ou a *conjugação* de um com o outro (“a necessidade de repensar o mundo.” “Ao menos uma vez na vida.”). Uma das hipóteses confirmar-se-á...

A *exposição*. No conto: ela é efeito da sequência e da diversidade de *quadros-cidades* que se confundem no(s) e pelo(s) encontro(s) amoroso(s). Na novela: ela circunscreve-se ao *quadro-cidade* dos encontros e desencontros, expandido para *aquém* e *além* dele (interior e exterior às personagens) e acaba por se concretizar em *projeto de exposição realizada* (a ficcional e a que o próprio livro constitui).

Tudo começa no *nome* fundador onde tempo, espaço e ação se cristalizam: Ulisses. Pela mão de Homero, na Antiguidade, regressa a Ítaca e a Penélope; pela mão de Teolinda Gersão, em reconhecível contemporaneidade, perde e supera orficamente Lisboa e Cecília reconstituindo um projeto imaginado e exorcizando os fantasmas da perda de ambas, ou de uma através da outra, palimpsesto uma da outra.

O mito insinua-se no título de imaginária exposição que intitula a obra de Teolinda, constituindo-a, afinal, em história da gênese dessa exposição ficcionada: “A Cidade de Ulisses”. Projeto inconcluso e indefinido, regressa em cadernos legados por morte da amada ao protagonista, que, por fim, o realiza para encerrar, como em fúnebre monumento, o ciclo amoroso, o artístico e o da história, resgatando-se.

A exposição-homenagem “A Cidade de Ulisses” é ideia que precede a rutura amorosa e projeto que se define depois dela para se concretizar por legado amorosamente dado e recebido em núpcias póstumas, resolvendo a perda, exorcizando os fantasmas e, como as antigas pirâmides, promovendo a libertação misteriosa da alma do morto para que habite outro corpo, outra história, outra vida, outro amor: os ritos de Osíris esteticizam-se e dessacralizam-se, dissimulados na ficção de um lugar onde os mitos se enraizaram em urbe: Lisboa.

---

<sup>18</sup> Itálico meu.

<sup>19</sup> Itálico meu.

<sup>20</sup> Itálico meu.

“A Cidade de Ulisses” é tudo isso, o nosso imaginário nacional, o ocidental... e o livro de TG, *sobreimpresso* na sua própria obra e na homérica, ofelicemente visível sob lençóis de muitas outras águas.

Havia milénios que homens e mulheres viviam a  
esperança dessa história.  
(*A Cidade de Ulisses*, p. 206)

## Gonçalo M. Tavares *Viagem à Índia* (2010)

*Mas pese embora a importância dada à cultura  
nesta cidade, o céu continua intelectualmente  
neutro. E por vezes chove.*  
(*Uma Viagem à Índia*, p. 102)

A irreverência lúdica faz o definido mitificador d’*Os Lusíadas* (1572) e d’*a* viagem de Vasco da Gama ceder ao indefinido banalizador: *Uma Viagem à Índia*. Procedimento de sentido contrário ao que conduz d’ “*um bairro moderno*” cesárico a “O Bairro” de GMT, série de ficções-*divertissements*.

Dois parecem ser os lençóis de água sob os quais se refrata esse texto modelar do cânone ocidental que é a *Odisseia* de Homero, ambos míticos: o literário, onde avulta *Ulisses* de James Joyce, que Camões *nacionaliza*; o ensaístico, onde sobressai *O Cânone Ocidental*, de Harold Bloom.

São águas caudalosas em que confluem as de diversos rios:

- o *labirinto da saudade* (Eduardo Lourenço) e do *saudosismo* (Teixeira de Pascoaes) que a literatura portuguesa tematiza desde as suas origens na lírica galaico-portuguesa (João Roiz de Castelo-Branco) e na novelística (Bernardim Ribeiro), marcando o canto identitário do *fado*...
- o *labirinto da paródia* que manipula os fantasmas dos nossos *museus imaginários* e de que destacarei apenas *As Quybyrycas* (1972), poema ético em oitavas de um Luís Vaz de Camões em que se ocultava Frey Ioannes Garabatus, segundo intrincada ficção das origens que Jorge de Sena lhe elabora no quarto centenário do épico: obra, afinal, de António Quadros, que outras paródias (1970 e 1971) elaborou (como João Pedro Grabato Dias, pseudónimo onde aquele se camufla), nem Noé deixando escapar<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Muitas foram e vão sendo as revisitações d’*Os Lusíadas* de Camões, mesmo declaradas: desde as totais, como *Os Lusíadas do séc. XIX. Poema herói-cómico* (paródia) (1865), de F. A. de Almeida [[http://books.google.pt/books?id=v8U-AAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=par%C3%B3dias+os+lus%C3%ADadas&source=bl&ots=i0R8lvBmfl&sig=qCysnSOLujs\\_36gKHKVOSchOBmE&hl=pt-PT&ei=Gz6JTYuqEYjAhAeD-4G-Dg&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDAQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=v8U-AAAIAAJ&printsec=frontcover&dq=par%C3%B3dias+os+lus%C3%ADadas&source=bl&ots=i0R8lvBmfl&sig=qCysnSOLujs_36gKHKVOSchOBmE&hl=pt-PT&ei=Gz6JTYuqEYjAhAeD-4G-Dg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CDAQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false)], até às parciais, como a de 1589 (publ. 1880) quatro estudantes de Évora [<http://www.wattpad.com/22180-par%C3%B3dia-ao-primeiro-canto-dos-lus%C3%ADadas-de-cam%C3%B5es>]. E longa e rica é a história da paródia na bibliografia portuguesa [<http://books.google.pt/books?id=EUtPIULUVWgC&pg=PA21&lpg=PA21&dq=par%C3%B3dias+os+lus%C3%ADadas&source=bl&ots=BwNpjknVx&sig=BMYrcDZpDanPXFH2NqfT9EszA0&hl=pt-PT&ei=Gz6JTYuqEYjAhAeD-4G->

O nome do protagonista, Bloom, sobrepõe-nos e confunde-os, revelando a íntima relação entre a literatura e a sua ensaística, potenciando-o simbolicamente: Bloom é *viajante de ficção ensaísticamente elaborada sobre a ficção e a cultura ocidental*. Tomado a Joyce com data de 16 de Junho de 1904 (*Bloomsday*), na vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus, verte-se, em *UVI*, em John Bloom como versão de 2003 também do velho Édipo parricida. Na sua biografia, inscrevem-se as insígnias da tragédia de Pedro e Inês (trevestida em Mary assassinada pelo pai do amado-amante), e visita, no seu regresso, a Ilha dos Amores camoniana, onde as ninfas de outrora, vertidas em modernas e decaídas *Olímpias*, com ele e com os seus companheiros se deitam em *relva sem almoços* impressionistas...

Bloom evoca também o seu homônimo d' *O Cânone Ocidental*, Harold Bloom, folheando os *clássicos* que Italo Calvino se propôs redefinir diversamente... e de que assinala invertidos reflexos.

Bloom “não parte [...] feliz” (TAVARES, 2010, p. 33), devido a dupla tragédia (o assassinato da amada pelo pai e o subsequente parricídio) exigindo “esquecer duas vezes” (TAVARES, 2010, p. 192), iniciando uma viagem de picarescas peripécias que o conduz ao diálogo com o parisiense Jean M. e, depois, com Anish, nos quais suspeitamos as sombras deformadas de nobriano Georges (“Lusitânia no Bairro Latino”) e do rei de Melinde (*Os Lusíadas*). E tudo se desenrola sob o signo de emblema inicial sintetizado em parábolas interrogadas – “uma parábola?” (TAVARES, 2010, p. 33).

O velho *canto* da “tuba canora e belicosa”, consagrando “valor mais alto” que os precedentes (Camões), volve-se moderna *fala*, que começa por excluir (“Não falaremos...”) antes de anunciar (“Falaremos da...”), numa cartografia desenhando o litoral do velho mapa e dotando-lhe as terras de outras gentes com (dis)semelhantes *histórias* (GMT)<sup>22</sup>, revirando-o ou redescrevendo-o diferentemente....

10

Falaremos da hostilidade que Bloom,  
o nosso herói,  
revelou em relação ao passado, levantando-se e partindo de Lisboa  
numa viagem à Índia em que procurou sabedoria  
e esquecimento.  
E falaremos do modo como na viagem  
levou um segredo e o trouxe, depois,  
quase intacto.

11

É indispensável tornar conhecidas acções terrestres  
com o comprimento do mundo e a altura do céu,  
mas é mais importante também falar do que não é assim  
tão longo ou alto.  
É certo que os Gregos tentaram aperfeiçoar  
tanto a verdade como o gesto,  
porém as ideias foram de longe as coisas mais mudadas.  
Eis pois o momento de colocar a Grécia

---

Dg&sa=X&oi=book\_result&ct=result&resnum=9&ved=0CEcQ6AEwCA#v=onepage&q=par%C3%B3dias%20os%20lus%C3%ADadas&f=false>, p. 21]

<sup>22</sup> “Mas atentemos nesta outra história (uma parábola?).” (*Uma Viagem à Índia*, p. 33). Pois “é evidente que nenhum acontecimento/ começa com letra idêntica a outro” (Op. cit, p. 45).

de cabeça para baixo  
e de lhe esvaziar os bolsos, caro Bloom.(TAVARES, 2010, p. 32)

*Uma Viagem à Índia é anti-epopeia (?) de outra matéria, matéria “a perder qualidades”* (TAVARES, 2010, p. 241):

Falamos do mar, mas talvez  
seja a terra e o céu que exigem ser descritos.  
Bloom, Bloom, Blomm. (TAVARES, 2010, p. 35)

Não falaremos então de um povo  
que é demasiado e muito.  
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom.  
[...]  
Bloom, o nosso herói. Eis o que faz primeiro: observa.(TAVARES,  
2010, p. 44)

E Bloom *observa*, porque se reavaliam as coordenadas de tempo e de espaço em função dos mais velhos princípios (o mítico, de *horizontal* ciclicidade; o alquímico, da *vertical* reversibilidade):

O espaço depende dos cálculos algébricos, sim,  
mas também do modo como dentro dele se olha para fora.  
(TAVARES, 2010, p. 170)

O problema dos dias é também este: qual é a parte de cima  
de um dia, qual é a sua parte de baixo,  
se tudo se assemelha e repete? (TAVARES, 2010, p. 172)

O discurso, com “material dos factos [que] (se os olharmos atentamente) é nada” (TAVARES, 2010, p. 63), *sobreimprime* figuras e desenhos sobre outras ficções: o encontro sob a chuva com Jean M. recria a dupla cinematográfica de *Serenata à Chuva* (1952, de Stanley Donen e Gene Kelly), cujos *guarda-chuvas*, no mesmo ano, Jacques Demy localizará e dramatizará amorosamente em *Cherburgo* (1964) e Robert Stevenson fará voar com *Mary Poppins* (1964) e que Teolinda Gersão fará *cintilar* em inconfessado *diário* de projeto autoral (*Os Guarda-chuvas Cintilantes*, 1984)...

A História “perd[e] qualidades” (TAVARES, 2010, p. 241), como os seus protagonistas (*homens sem qualidades*, versões nacionais de Ulrich<sup>23</sup>) e as suas cenas, quando contada àquele que a representa e que dela “tra[z] mercadorias mentais de toda a Europa” (TAVARES, 2010, p. 313) pela alteridade cultural (“um velho sensato” do outro lado do mundo), que tudo radica noutra paradigma interpretativo, *à rebours*:

[...] E porque fazia frio  
fazia vento,  
e ainda para rectificar pormenores no mapa,  
esse exército declarou guerra a outro. (TAVARES, 2010, p. 263)

Na boca do velho contador de histórias, Portugal *outra-se* para Bloom e, através dele, para a Literatura Portuguesa: desde a sua fundação, passando pelos 12 de Inglaterra que

<sup>23</sup> Personagem d’ *O homem sem qualidades* (1930-33), de Robert Musil, considerado em inquérito de fim-de-século o maior romance da literatura germânica do século XX.

defendem “prostitutas competentes” (TAVARES, 2010, p. 263) ou pelo encontro com as ex-ninfas em ilha de duvidosos amores... *retrato de um país enquanto outro*<sup>24</sup>! Afinal,

E os homens contemporâneos já não querem saber  
de grandes feitos. Um escritor deste século  
preocupa-se mil vezes mais  
com a procura do adjectivo certo para uma frase minúscula  
do que com o facto de pronunciar bem ou mal  
o belo nome do rei.  
Os nomes antigos têm pois menos importância  
que os adjectivos actuais— eis a História  
na linguagem. (TAVARES, 2010, p. 172)

E

A questão é que um país já nem  
se preocupa se fábrica ou não poetas.  
E até a própria fábrica não tolera restos:  
toda a matéria deverá ser aproveitada,  
como uma prostituta hábil aproveita todos os recantos  
do seu corpo. [...] (TAVARES, 2010, p. 175)

Por isso, a Bloom “não lhe bastava a realidade, narrou ainda sonhos e imaginações” e, como “os sonhos misturam vários estilos literários”, previsível se torna “a existência de radiações” (TAVARES, 2010, p. 190), que fazem do seu conhecimento um reconhecimento e da nossa leitura uma releitura:

Estamos em 2003  
e ainda nada de novo debaixo do sol.(TAVARES, 2010, p. 193)

Apesar disso, com a consciência de que

Entre Proust e o "Bhagavad-Ghitá"  
há uma distância que os quilómetros  
não medem.(TAVARES, 2010, p. 193),

resta a Bloom apresentar-se com a (*hiper*)*identidade* que Eduardo Lourenço diagnostica aos seus iguais:

Venho da Europa, sou europeu e português.  
Quando levanto os olhos para o céu  
levo comigo o que recorro da História. (TAVARES, 2010, p. 353)

E, por isso, regressa com a mão da escrita pesada de memória estética também de alhures e “uma bengala” (o “bordão de peregrino” de garrettiana memória que na experiência de *homo viator* conota a sua de Sheerazade):

De baixo da mão direita e limpa  
a pequena mala que atravessou o mundo:  
lá dentro livros raros do Ocidente

<sup>24</sup> *Retrato do Artista enquanto Jovem* (1916), de James Joyce.



e a grande testemunha da sua viagem à Índia:  
uma edição antiga do livro mítico "Mahabarata"  
roubada e um mestre perverso. (TAVARES, 2010, p. 452)

Tudo termina como antes fora:

Ele aproxima-se da mulher e o mundo prossegue,  
mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de  
Bloom, o nosso herói. (TAVARES, 2010, p. 456)

Afinal...

*O tecto do país tem hábitos: anoitece.*  
(TAVARES, 2010, p. 454)

\* \* \*

Lado a lado, os contemporâneos Paulo Vaz (TG) e John Bloom (GMT), cada um na sua ficção e névoa anoitecida, cada *um na sua multidão*, regressam a uma Lisboa imaginada, símbolo de um país, rosto de uma Europa, capital do mundo *circumnavegado-escrito-e-exposto*, que procuraram resgatar e/ou esquecer *além* dela para melhor entenderem a Arte e a Vida, os seus sentidos e a ficção de que são feitos, respondendo diversamente aos enigmas da Esfinge e concluindo na partida para outros (des)amores, no início de outras relações *aquém* e *além* de si, outras viagens...

## REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Benedict. **Comunidades Imaginadas**. Lisboa: Edições 70, 2005.
- CAMÕES, Luís Vaz de. **Os Lusíadas**. Lisboa: em casa de Antonio Góçalvez, 1572 [http://purl.pt/1]. Edição *on line* atualizada: http://www.citi.pt/ciberforma/ana\_paulos/ficheiros/lusiadas.pdf; Edição Escolar da Porto Editora, 2011.
- CALVINO, Italo. **As Cidades Invisíveis**, Lisboa: Teorema, 2008.
- COSTA, Maria Velho da. **Lúcialima**, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1983.
- COSTA, Maria Velho da. **Missa in Albis**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1988.
- DIAS, João Pedro Grabato. **40 e Tal Sonetos de Amor e Circunstância e Uma Canção Desesperada**. Lourenço Marques: Edição do Autor, 1970.
- DIAS, João Pedro Grabato. **A Arca - Ode Didáctica na Primeira Pessoa - Tradução do sânscrito ptolomaico e versão contida**. Lourenço Marques: Edição do Autor, 1971.
- DIAS, João Pedro Grabato. **Uma Meditação, 21 Laurentinas e Dois Fabulários Falhados**. Lourenço Marques: Edição do Autor, 1971.
- DURAND, Gilbert. **Portugal: tesouro oculto na Europa**. Lisboa: Ésquilo, 2008.
- FREITAS, Lima de. **Porto do Graal. A riqueza ocultada da tradição mítico-espiritual portuguesa**: Lisboa, Ésquilo, 2006 . Disponível em http://www.novaera-alvorecer.net/lima\_de\_freitas.htm.
- GERSÃO, Teolinda. **A Cidade de Ulisses**. Lisboa: D. Quixote, 2011.

- GERSÃO, Teolinda. “Cidades”. **A mulher que prendeu a chuva e outras histórias (contos)**. Lisboa: Sudoeste Editora, 2007.
- GERSÃO, Teolinda. **Os Guarda-chuvas Cintilantes** (1984). Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.
- GERSÃO, Teolinda. **O Silêncio** (1981), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.
- GERSÃO, Teolinda. **Os Teclados** (1999), Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1999.
- GERSÃO, Teolinda. **Paisagem com Mulher e Mar ao fundo** (1982), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1996.
- HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Paródia**. Lisboa: Edições 70, 1989.
- RAVEL, Maurice. **Jeux d'eau**, 1901.
- SCUDÉRY, Madeleine de. **Clélie, Histoire romaine**, 1654 à 1661 [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108429q/f2.image.langPT].
- STUTT, Carole. **Cartas Celestes** (*antigos Mapas do céu*), Lisboa, Dinalivro, 1998.
- TAVARES, Gonçalo M. **Jerusalém**, Lisboa, Caminho, 2005.
- TAVARES, Gonçalo M. **Uma Viagem à Índia**, Lisboa, Caminho, 2010.