

LISBOA SALVA PELA ARTE.
SOBRE LISBOA – *LIVRO DE BORDO*,
DE JOSÉ CARDOSO PIRES, E A *CIDADE DE ULISSES*,
DE TEOLINDA GERSÃO

LISBON SAVED BY ART.
ABOUT LISBON – *THE LOGBOOK*, BY JOSÉ CARDOSO PIRES,
AND *THE CITY OF ULYSSES*, BY TEOLINDA GERSÃO

Orlando Grossegesse

Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM)

ogro@elach.uminho.pt

<https://orcid.org/0000-0001-5466-285X>

ABSTRACT

Among the texts that provide ‘entrances’ to the mythical-historical-artistic discourse of the White City, *Lisbon – Livro de Bordo* (1997), by José Cardoso Pires, and *A Cidade de Ulisses* (2011), by Teolinda Gersão, stand out. Both dialogue with the visual arts to develop rescue and resilience strategies against the city’s disappearance as a place of belonging and memory. They demand an *in-between place* that can save ‘senses’ of Lisbon in the face of its mischaracterization by tourist branding and urbanistic policies: in the first case, through a book conceived as a complex artefact of text and image in which a periegetic subject connects the urban landscape with individual and collective memory as well as artefacts, in the broadest sense, seeking to capture the ‘Lisbon language’; in the second, through a novel that narrates a relationship between visual artists who create an exhibition dedicated to Lisbon. Love becomes a transversal category that results from critical reflection on belonging and otherness.

Keywords: Lisbon, transdiscursive city, urban art, in-between place, resilience

RESUMO

Entre os textos que proporcionam ‘entradas’ ao discurso mítico-histórico-artístico da ‘cidade branca’, destacam-se *Lisboa – Livro de Bordo* (1997), de José Cardoso Pires, e *A Cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão. Ambos dialogam com as artes plásticas para desenvolver estratégias de resgate e resiliência perante o desaparecimento da cidade como lugar de pertença e memória. Reivindicam um *entre-lugar* que possa salvar ‘sentidos’ de Lisboa face à sua descaraterização pelo *branding* turístico e políticas urbanísticas: no primeiro caso, através de um livro concebido como complexo artefacto de texto e imagem no qual um sujeito periegético relaciona a paisagem urbana com a memória, individual e coletiva, e artefactos, no sentido mais lato, procurando captar a ‘linguagem lisboeta’; no segundo, através de um romance que, narrando uma relação amorosa entre artistas plásticos, descreve a génese de uma exposição dedicada a Lisboa nascida do ‘amor’, categoria transversal que resulta da reflexão crítica sobre pertença e alteridade.

Palavras-chave: Lisboa, cidade transdiscursiva, arte urbana, entre-lugar, resiliência

SIMBOLIZAÇÃO, PERCEÇÃO, SEMIÓTICA

Logo após a sua primeira publicação em 2011, *A Cidade de Ulisses* não só teve um acolhimento favorável por parte de leitores e críticos, mas também despertou um grande interesse académico que persiste até à atualidade. Contudo, não deixa de surpreender a ausência de um estudo comparativo deste romance com *Lisboa – Livro de bordo* (1997), de José Cardoso Pires, uma vez que ambos os textos estabelecem ‘diálogos’ entre a cidade e as artes.¹ Mesmo sem uma relação

¹ Este artigo baseia-se numa comunicação proferida no Real Gabinete Português de Leitura (RGPL), Rio de Janeiro, 16/12/2024, a convite da Vice-Presidente responsável pelo Centro de Estudos, Prof.^a Doutora Gilda da Conceição Santos. Agradeço a revisão do texto final por parte da Dr.^a Svera Dantas.

Coloco ‘diálogos’ entre aspas para realçar o uso metonímico deste conceito que mais adiante relacionarei com a trans-discursividade e o dialogismo bakthiniano aplicados à cidade (Shields, 1996).

intertextual marcada, a obra posterior pode ser lida como uma resposta criativa ao roteiro invulgar de Cardoso Pires, no âmbito de uma tradição mais ampla de pensar e sentir a cidade que atravessa diferentes géneros e *media*.

Não obstante a diversidade genológica, ambos os textos coincidem em reivindicar um *entre-lugar* que possa recuperar ou salvar sentidos da cidade face à sua descaraterização pelo (sobre) turismo e pelas políticas urbanísticas parcialmente relacionadas com este *boom*. O termo ‘sentidos’, no duplo entendimento sensorial e semântico, remete para o “*lieu identitaire, relationnel et historique*” que Marc Augé contrapõe ao surgimento do “*non-lieu*” na “*surmodernité*” (Augé, 1992: 100).² O conceito de lugar identitário provém da ideia romântica de um “*espírito*”, invocado por Cardoso Pires para Lisboa em várias ocasiões (*vd. infra*), contudo menos interessado em definir esta cidade “como um símbolo” em comparação com “a Praga de Kafka, (...) a Dublin de Joyce ou a Buenos Aires de Borges” (Pires, 1997: 74). Sistematizando três abordagens discursivas da grande cidade, Klaus W. Scherpe (2002) fala da “*simbolização*” como a mais tradicional, atualmente banalizada pela abundante mercantilização turística de *city branding* (Hospers, 2011). Perante a transformação de núcleos urbanos históricos em “*leisure environment*”, surge o “*heritage flâneur*” que sente “*a kind of alienation*” (Wilson, 1997: 136) diferente do *flâneur* benjaminiano na cidade moderna.

Em *Lisboa – Livro de bordo*, tal diferença está marcada pelo olhar do *flâneur* dirigido aos “*empedrados de Lisboa*”, definido como “uma leitura que tem a ver com a nossa herança de filhos de oceanos” (Pires,

² Ao contrário da “*surmodernité*” que apenas produz “*non-lieux*”, a “*modernité baudelairienne*” ainda é capaz de integrar os lugares de memória: “*ceux-ci, répertoriés, classés et promus* «*lieux de mémoire*», y occupent une place circonscrite et spécifique” (Augé, 1992: 100).

1997: 108), só por um breve momento levantando os olhos para o topo de um edifício: “um *placard* electrónico a debitar publicidade. A maçã da Macintosh. O *hard-rock leasing*. 14h 05m. Crédito Plus/Cartão Jovem. 14h 06m” (Pires, 1997:110). Preferindo seguir por “um mar de pedra, Lisboa fora, como se navegassem” (Pires, 1997: 113), o sujeito periegético remete não só para a memória coletiva, mas também para a identidade de ‘José Cardoso Pires’ e a sua vivência da cidade – por exemplo, do bairro do Chiado, negando a leitura fácil preparada de acordo com a política económica dos signs.³ Em vez do Chiado “resumido a uma efeméride, a um livro de ouro ou a um belvedere onde passaram as primaveras das Belas-Letras/Belas-Artes dum país” (Pires, 1997: 74) procura a sua memória socio-política, menos visível e legível, que culmina “nesse lugar que vivi o momento mais comovedor da minha vida de cidadão. Largo do Carmo do ano de 74, quem o pode esquecer? Era primavera e a capital proclamava a Revolução dos Cravos, diante dos donos da Ditadura encurralados num quartel” (Pires, 1997: 75). Contrariamente à fruição contemplativa que corresponde ao conceito de *belvedere*, este “heritage *flâneur*” relaciona a paisagem urbana não só com a memória, individual e coletiva, mas também com artefactos – situados dentro e fora dela – num sentido político de *entre-lugar* magistralmente expresso por Helena Vieira da Silva em *Apoesia está na rua* (1974). Sem ser mencionado no texto, o memorável cartaz de exaltação do 25 de Abril acompanha, graficamente reproduzido numa página inteira (Pires, 1997: 71), o capítulo sobre o Chiado.

Com a memória da presença artística integrada na vida urbana, *Lisboa – Livro de bordo* reivindica a cidade como lugar identitá-

³ Vd. abordagem crítica de Jean Baudrillard, sobretudo o capítulo “Design and Environment”: “(...) that famous absolute *legibility* of signs and messages – (...). This aesthetic order is a cold order” (Baudrillard, 1981: 189).

rio.⁴ Fazendo parte da promoção da EXPO 98, também ao nível internacional através de edições em tradução⁵, este livro – paradoxalmente – não se submete à referida política económica dos signos. A resistência é corroborada pelo escritor quando numa entrevista antes do lançamento da edição portuguesa expressa o seu “medo dos pragmatismos económicos, do pensar que este País não está cá para felistrias, letras são tretas e artes são manigâncias”, ao falar dos azulejos nas estações do metropolitano (Silva, 1997: 18).

No caso do romance de Teolinda Gersão, o projeto artístico de salvar sentidos da cidade também é motivada pela resistência à políticas urbanísticas. Constitui o núcleo de uma ficção situada em dois contextos, 1983-88 e 2008-09, que se contrapõem, marcando o último uma crise de transformação em cidade “incaracterística”:

Tinha um ar de subúrbio mal alinhavado, provinciano, crescendo em volta de centros comerciais gigantescos.

Por todo o lado a recolha do lixo era um desastre, havia (...) calçadas de pedra esburacadas, pavimentos de alcatrão em péssimo estado, jardins públicos decrépitos, edifícios degradados, património histórico em abandono. (Gersão, 2011: 165)

⁴ Vinte anos antes, em “Sete parágrafos sobre a liberdade e algumas inscrições murais” (1977), já aparece esta ideia sob o signo da revolução: “(...), viajar hoje em dia no meu país é percorrer uma cartilha de pedra e cal ilustrada de sentenças populares. Muito do nosso saber está resumido ali, nos muros, e foi escrito por todos e ninguém – o homem que passa e o militante nocturno, o artista de mão ignorada e o profeta comum. E frase a frase, caminhando e lendo, vamos aprendendo à flor das cidades e dos tapumes os abecedários da democracia, cada qual com os seus apelos e seus avisos.” (Pires, 1977: 270-71)

⁵ No âmbito da Feira de Livro de Frankfurt de outubro de 1997, as edições em alemão, francês e italiano foram apresentadas, ainda antes do lançamento da edição portuguesa (Pires, 1997). Em março de 2013, abordei a problemática destas traduções não ilustradas sob o título “Como traduzir a invisibilidade de Lisboa? *Lisboa – Livro de bordo* de José Cardoso Pires” (UFSC, Florianópolis), com estudo comparativo ainda a publicar.

É a percepção de Paulo Vaz, um dos dois protagonistas que assume a voz narradora. Está à procura da Lisboa onde viveu há duas décadas ao longo da sua relação amorosa de quatro anos com Cecília Branco. Era uma vivência como “viajantes” que “vão à procura de si” e não de “turistas” que “vão à procura de lugares para fugirem de si próprios, da rotina, do stress, da infelicidade, do tédio, da velhice, da morte” (Gersão, 2011: 31). Não se limitando à “cidade real”, os viajantes “preferem as cidades imaginadas” (Gersão, 2011: 31). Tal como o sujeito periegético em *Lisboa – Livro de bordo*, eles estão à procura do menos visível e até ausente:

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: 56)

Descoberta e conquista como conceitos da expansão ultramarina tradicionalmente associados à identidade de Lisboa são reinterpretadas no sentido de uma atividade virada para a própria cidade. As deambulações levam à criação de artefactos e instalações que, vinte anos mais tarde, constituem o teor de uma exposição dedicada a Lisboa, sob o mesmo mote “que tínhamos pensado anos atrás” de “viajantes” que “vão à procura de si” (Gersão, 2011: 181). Chamando-se “A Cidade de Ulisses”, dialoga – tal como o próprio romance homônimo – com a epopeia homérica que, através da narrativa mítica da fundação de Ulyssippo, também constitui um intertexto no sentido de cidade como *discurso*.⁶

⁶ É neste nexo de ficção, mito e cidade que se foca a maioria dos estudos académicos, tais como Caretti & Gobbi (2013) ou Faria (2011).

Este entendimento é central para a escrita sobre Lisboa, tanto de José Cardoso Pires que advoga na referida entrevista um “discurso lisboeta” (Silva, 1997: 17), como de Teolinda Gersão: “Uma cidade construída pelo nosso olhar (...) não tinha de coincidir com a que existia. Até porque também essa não existia realmente, (...)” (Gersão, 2011: 33), apenas uma pluralidade de imagens ou leituras, infinitas, permitindo-lhes “(re)inventá-la, livremente” (Gersão, 2011: 33). Indo além da “simbolização” e da “perceção” da cidade, ambas as obras procuram a sua “semiótica” (Scherpe, 2002: 69-71), conscientes dos limites da legibilidade. A “palavra de gratidão a todos os que ao longo dos séculos e até hoje amaram, investigaram, estudaram, registaram Lisboa” (Gersão, 2011: 7), com a qual fecha a “Nota inicial” do romance, espelha-se na voz de Paulo Vaz quando diz:

Dávamos conta entretanto de que não estávamos sozinhos a procurar Lisboa. Encontrámos um número impressionante de outros que antes de nós tinham amado a cidade e a tinham estudado, investigado, pintado, fotografado, registrado, filmado, comentado, descoberto, interpretado. O nosso olhar era devedor a todos eles, (...). (Gersão, 2011: 64)

Daí resulta um *name dropping*, menos intenso do que em *Lisboa – Livro de Bordo*, com um repertório comum, no qual se destacam Damião de Góis e Fernando Pessoa. Cardoso Pires refere-se ao primeiro como “da minha paixão” (Silva, 1997: 18). Fala de “Tritões cantadores como aquele que consta da *Descrição da Cidade de Lisboa* de Damião de Góis” (Pires, 1997: 114).⁷ Fazem parte da semiótica lisboeta tal como as sereias, por exemplo nas “ondas de mar aberto

⁷ Vd. também “O tal Tejo de que falam os cronistas enlouquecidos, povoando-o de tritões a cavalo de golfinhos.” (Pires, 1997: 7)

desenhadas nas (...) calçadas” (Pires, 1997: 7). A mesma abordagem está presente em Teolinda Gersão, juntando através das sereias o “universo de Ulisses” com o “imaginário de Lisboa”:

Há por exemplo um capitel com sereias na igreja Madre de Deus, e a mitologia de seres fantásticos do mar aparece na nossa ourivesaria dos séculos XV e XVI. Plínio, (...), relata que uma embaixada foi enviada de Lisboa ao imperador Tibério, expressamente para o informar de que em determinada gruta fora avistado e ouvido um tritão a tocar no seu búzio. Seria provavelmente, refere no século XVI Damião de Góis, numa furna perto de Colares, (...). (Gersão, 2011: 43)

A procura da semiótica lisboeta é ancorada na consciência de que a cidade como *local de construção* material e social interage com o *cenário das relações imaginárias* dessas materialidades e relações⁸, ou aplicando o conceito de Rob Shields:

(...) the ‘trans-discursive’ city thus transgresses easy Foucaultian division into discursive (codes) and non-discursive (practices); crosses the lines between the empirical and the fabricated; mixes the real with the imagined and the factual with the fictive. If the city, or rather the represented city, is thought of in the limited terms of ‘text’ then it is a text which is read only by writing, and then only in part. (Shields, 1996: 246)

⁸ “Die Stadt ist *Bauplatz* sozialer Verhältnisse und *Schauplatz* der imaginären Beziehungen zu diesen Verhältnissen zugleich.” (Scherpe, 2002: 51; itálicos meus). Prefiro o conceito de interação em vez da semiotização da dimensão simbólica de uma “hypercity, which lives a life of its own and is, to a certain extent, suitable for manipulation. This is implied by the terrain of city marketing and city branding, (...)” (Nas et al., 2011: 8).

Na minha leitura comparativa, todas as referências, comuns e divergentes, apenas interessam na medida em que estas duas obras criam, através da cidade como “metatexto” (Shields, 1996: 234), as suas estratégias discursivas de resgate e resiliência diante do desaparecimento da cidade como lugar de pertença e memória.

CIDADE-LIVRO E CIDADE-EXPOSIÇÃO

No caso de *A Cidade de Ulisses*, uma “Nota inicial” explica que peças de uma exposição do artista plástico José Barrias (falecido em 2020, portanto onze anos após a publicação do romance) foram reutilizadas “livremente” para “numerosos motivos da exposição referida no Capítulo III”: “Devo-lhe ainda o apoio que deu desde o início à aventura da escrita deste livro, de que foi o primeiro leitor” (Gersão, 2011: 7). A aventura da escrita em colaboração com o leitor lembra o pensamento do *nouveau roman*.⁹ Reflete-se na própria ficção através da voz narrativa de Paulo Vaz que apresenta uma aventura de criatividade artística compartilhada em écfrases espalhadas pela história de amor. O primeiro projeto hipotético de “uma exposição-espectáculo, multimédia, dividida por salas labirínticas ao longo das quais o visitante poderia deambular, escolhendo o seu percurso ou fazendo-o simplesmente ao acaso” (Gersão, 2011: 65), é guiado pelo desejo de que “as obras de arte, e por extensão os museus, fossem locais não só de prazer, informação ou divertimento, mas também de reflexão, transformação, mudança” (Gersão, 2011: 66). Sob o título “A Cidade de Ulisses”, tal como o próprio romance e – dentro da ficção – a exposição, o

⁹ O conceito “l'aventure de l'écriture”, lançado em 1961 por Jean Ricardou e posteriormente retomado por Roland Barthes, entre outros, requer “faire du lecteur un co-opérateur textuel” (Sirvent, 2020: 31).

terceiro capítulo final constitui uma *mise en abyme* culminante.¹⁰ A apresentação mistura écfrases com textos escolhidos dos *Cadernos* de Cecília, entretanto falecida. Juntamente com os artefactos e instalações, eles fazem parte da própria exposição: “ampliavam alguns aspectos, ou os faziam surgir a outra luz. As folhas, virtuais, passavam, a um movimento da mão do visitante” (Gersão, 2011: 191). São cadernos de artista não só escritos em Lisboa mas também em Londres e em Estocolmo, após a separação de Paulo, tornando a personagem num Ulisses que, finalmente, regressa.

Assim sendo, a exposição (1) reflete a sua própria génesis, (2) mostra a “sedução da escrita” (Gersão, 2011: 191) a atravessar o visual – aliás uma conceção central na prática artística de José Barrias, e (2) convida os visitantes a participar nesta aventura. Estas três dimensões evidenciam-se, de modo exemplar, numa das instalações que, de acordo com a “Nota inicial”, se inspira diretamente em *Um quarto de página* (1995) de José Barrias.¹¹ Comprova-se *in nuce* o reflexo da própria génesis da escrita na ficção, quando Paulo Vaz recorda, em diálogo com a defunta amada, a seguinte criação: “Numa réplica da fachada da casa natal de Fernando Pessoa tinhas escrito excertos da *Ode Marítima*, de que uma voz gravada recitava frases” (Gersão, 2011: 200). A transformação de um elemento da paisagem urbana em artefacto / instalação, potenciada pela realização híbrida e em diálogo, demonstra a centralidade do *entre-lugar* neste projeto artístico:

¹⁰ É uma estrutura que lembra a sequência das três partes do ensaio de viagem *Augenblicke in Griechenland* (1908) de Hugo von Hofmannsthal que culmina na visão / releitura da Antiguidade grega num museu. Em certo sentido, *A Cidade de Ulisses* também se inscreve na tradição textual oriunda do filelenismo do século XIX.

¹¹ Noutro caso, também *Carta ao Pai* (vd. Gersão, 2011: 196) que não tem inspiração kafkiana.

Gravavas imagens de uma Lisboa imaginada e cobria-las de palavras, como um corpo com que se faz amor. Em várias dessas gravuras – uma colina, o castelo, o rio, (...) – surgiam palavras de outros, que, ao inclui-las, tornavas tuas: (...). (Gersão, 2011: 192)

Num capítulo intitulado “O calcanhar de Ulisses”, *Lisboa – Livro de Bordo* indica articulações sensíveis – mais do que a única de Aquiles – no “corpo” da “capital de Ulisses”, “para quem as saiba descobrir” (Pires, 1997: 85) longe das “setas do turismo, alfamas, miradouros, fados-fadários” (Pires, 1997: 86). Escolhe o mesmo bairro da Graça das vilas operárias que os amantes Paulo e Cecília elegem como morada (Gersão, 2011: 52).

Indo além da referência a Ulisses que no romance se torna central, interessa a definição comum da cidade, não só em camadas do tempo e fragmentada – “uma cidade feita de pedaços, que eram pontos fulcrais de uma estrutura” (Gersão, 2011: 59) –, mas também como *corpo* que se torna *corpus* no sentido de um conjunto de artefactos e textos. A exposição montada postumamente é o legado da amada que entrega os restos do seu corpo ao corpo da cidade: “O que restava de ti era uma obra. Um *corpus*. Mas tu estavas morta. E as tuas cinzas espalhadas num cendrário, misturadas com a terra de Lisboa” (Gersão, 2011: 205).

Esta *cidade-exposição* no seio de uma ficção homónima pode ser lida como resposta criativa ao *cidade-livro* de José Cardoso Pires que se apresenta no seu todo como um objeto artístico, desenhado por Henrique Cayatte.¹² Indo além de um mero livro ilustrado, conceito que define uma subordinação da imagem ao texto, trata-se de uma

¹² No caso de *A Cidade de Ulisses*, a capa é de “Henrique Cayette Design com Susana Cruz” (Gersão, 2011: 4).

complexa composição material e discursiva na qual o texto dialoga com partes da paisagem urbana e, sobretudo, com objetos de arte reproduzidos (foto)graficamente e colocados ou em páginas inteiras ou à margem do texto.¹³ Entre eles encontra-se o cartaz *A poesia está na rua* que, na minha leitura, espelha a própria poética do livro. O sujeito periegético deambula pelas ruas sem um percurso claro como se fosse por salas labirínticas de uma exposição, encontrando ou associando artefactos, no entendimento mais lato. Estão presentes na paisagem urbana ou ausentes, em boa parte guardados em museus e evocados graças a “memorações”, terceiro elemento do subtítulo. Assim sendo, a própria deambulação situa-se num *entre-lugar* espelhado na escrita: “Tal como Lisboa é o livro de bordo, assim o livro de bordo é Lisboa” (Marnoto, 1998: 267).

A constituição de *cidade-livro* inicia-se já na capa e na folha de rosto com a mesma fotografia de uma caravela em baixo-relevo com a qual fecha, na última folha. Reproduz de forma bidimensional e miniaturizada uma das pedras esculpidas que se encontram embutidas em mais de uma centena de velhos e modestos prédios de Lisboa, algumas aparentando ter uns trezentos ou quatrocentos anos, sensivelmente com as mesmas dimensões, entre os 20-30 cm x 35-50 cm. Curiosamente, “nenhuma destas pedras ou lápides faz sugerir qualquer mensagem que pretendesse transmitir: (...) Não se sabe ao certo qual a razão dessas pedras esculpidas com embarcações” quase sempre voltadas para o rio Tejo (Santos, 1994: 701-702). Estas indicações encontradas no *Dicionário da História de Lisboa* evidenciam que estes artefactos albergam uma potencialidade alegórica. O “livro

¹³ A reedição de *Lisboa – Livro de Bordo* pela Relógio d’Água nega o livro como objeto artístico. Torna-se livro ilustrado, com fotografias da paisagem urbana de José Carlos Nascimento, justificando-se com o argumento de dar “apoio a uma leitura mais referenciável dos novos apaixonados de Lisboa” (prefácio de Ana Cardoso Pires em Pires, 2018).

de bordo” corresponde à “cidade-nave”: “(...) vejo-te em cidade-nave, barca com ruas e jardins por dentro, (...)” (Pires, 1997: 7). Em termos sintáticos, a caravela em pedra estabelece a moldura do *cidade-livro* que se apresenta assim em analogia no meio do mar, sugerido pela cor azul ultramarina circundante da capa. Em termos semânticos, esta moldura é apenas em parte legível, no caso de se juntar “a representação dos simbólicos corvos” que “alude ao brasão de Lisboa”, embora presente “só numa dezena” das pedras embutidas (Santos, 1994: 702).

Tal como *A Cidade de Ulisses* reinterpreta a conquista e descoberta, aqui a navegação vira-se para a própria cidade, na qual se encontra inscrita a memória de navegações. Inicia-se com a única fotografia panorâmica de duas páginas. No seu centro encontra-se um monumento em forma de nave estilizada, circundado de água: o Padrão dos Descobrimentos, com o Infante D. Henrique a proa, segurando uma caravela na mão direita. O texto começa com “Logo a abrir, apareces-me pousada sobre o Tejo como uma cidade de navegar” (Pires, 1997: 7) e acaba num estado inconcluso de navegação errante – na tentativa de “ler [Lisboa] pela voz dos outros”, no entanto, com o reconhecimento de estar “ainda mais” ancorado “à cidade que nos viu partir” (Pires, 1997: 117). Após estas últimas palavras, segue-se a representação de uma caravela com dois corvos, no meio de “um mar de pedra” (Pires, 1997: 113). A fotografia tirada da calçada da Rotunda do Marquês de Pombal apela ao leitor para fazer a sua própria navegação ou leitura.

Com a sua reivinção artística da semiótica lisboeta, a *cidade-exposição* responde, de forma criativa, à *cidade-livro*. Já antes de se debruçar sobre Lisboa, Paulo Vaz fala de um “leitor-spectador-visitante (...) levado a entrar nas obras, a circular por dentro delas, a perder-se e encontrar-se nelas” (Gersão, 2011: 22) e, recordando diálogos com Cecília, define a “instalação enquanto forma de arte”:

(...) podia usar livremente elementos díspares, era uma forma híbrida, vampírica, um mundo em três dimensões que se era convidado a atravessar. Uma espécie de experiência por que se passava, que podia apelar a todos os sentidos, não só aos olhos mas também ao olfacto, ao tacto, ao intelecto, como se entrasse noutra visão, noutro lugar ou noutra vida. Uma experiência da qual no limite o espectador poderia (ou deveria) sair modificado. (Gersão, 2011: 23)

Quando Paulo fala, mais adiante, de “nossa olhar” (Gersão, 2011: 64) como despoletador da procura de ‘Lisboa’, é no sentido abrangente de visão para a qual contribuem os outros canais sensoriais. No caso de Cardoso Pires, as posições expressas em textos anteriores já definem a sua poética de uma *periegese* sensorial, indicada pelo subtítulo “vozes, olhares, memorações”. Nas primeiras páginas de *Lisboa – Livro de bordo* reaparece a crítica da dimensão visual presente no ensaio “Lisboa, vistas da cidade” (Pires, 1991). Desconfiando do “visual imediato” (Pires, 1997: 12), das “panorâmicas e vistas gerais” que acabam por ser “frases feitas ou cenários de catálogo” (Pires, 1997: 10), procuram-se “vozes e cheiros” como “registos inconfundíveis do espírito do lugar” (Pires, 1997: 12). É significativo aparecer “vozes” como primeiro elemento da tríade no subtítulo, antes de “olhares”, com especial referência ao poeta Alexandre O’Neill que soube “apanhar o tom de voz mais lisbonense” e “a quase perversidade do cantar, aquele trilar ladino assente no mandar-vir e no cuspir fininho com que o lisboeta tece o seu discurso mais traquejado” (Pires, 1997: 36). O segundo aspeto, personificado no tipo Escarra-e-Cospe criado pelo caricaturista Carlos Botelho, é visto como “um travo natural que será talvez um resto dos antigos pregões de rua” (Pires, 1997: 35).

Em *A Cidade de Ulisses*, a recolha de “impressões e sensações” no dia-a-dia abrange “o cheiro a maresia que chegava longe, na brisa, em manhãs de maré baixa” e “o assobio do amolador de tesouras,

meia dúzia de notas alegres, em rápida corrida, deslizando numa fuga ascendente, uma espécie de pregão mecânico, agora que todos os outros, com exceção talvez de um raro cauteleiro, tinham desaparecido, (...)" (Gersão, 2011: 33). A voz narrativa de Paulo rememora a cidade vivida com Cecília em 1983-88, em muitos aspectos ausente ou inexistente vinte anos depois, aproximando-se da dimensão de "memorações" que em *Lisboa – Livro de bordo* possibilitam o diálogo íntimo de "cumplicidade" (Pires, 1997: 13).

AUSÊNCIAS E INEXISTÊNCIAS FORTES

Na sua *periegese* sensorial e dialógica, Cardoso Pires sente-se em sintonia não só com Alexandre O'Neill, mas também com Antonio Tabucchi. Em "Tabucchi e a navegação das Letras" (1994), fala de uma procura exemplar do "espírito do lugar", na qual "a paisagem conversa com os mitos e com os personagens maiores da arte e da escrita, aqueles que deram espírito aos lugares" (Pires, 1994: 186). O diálogo com "Pessoa em directo ou a vários desdobramentos" (Pires, 1994: 186) é explorado pelo próprio escritor, por exemplo em "O Viajante Anunciado" (1993), fazendo regressar Álvaro de Campos, "um personagem à procura de outro personagem numa cidade revisitada. Daisy, nesse caso" (Pires, 1994: 20).

A partir do *incipit* "Olha, Daisy", o entretanto célebre "Soneto já antigo" de Álvaro de Campos (Pessoa, 2008: texto 4390) é uma referência comum entre os textos de Cardoso Pires e o romance de Teolinda Gersão, o que permite estabelecer uma comparação concreta de posições e estratégias. Em *Lisboa – Livro de Bordo*, o *incipit* serve de título a um capítulo no qual o próprio *flâneur* entra em conversa com Daisy, ao encontrar o nome dela "escrito num passeio da Avenida de Roma" onde "pode ser lido a qualquer hora e por qualquer um como mistério deposto no seu caminho" (Pires, 1997: 90). Em vez de passear pela Lisboa de Fernando Pessoa, com ou sem ajuda

do catálogo preparado para o visitante (*vd.* Dias, 1991), esta aventura pessoana é construída a partir de uma paisagem urbana que “no tempo do Álvaro de Campos (...) ainda não existia (e tu nem sequer exististe alguma vez)” (Pires, 1997: 90). No sentido de “dialogical city”¹⁴, o sujeito periegético convida esta rapariga fictícia para uma excursão pela Lisboa actual, em concreto para decifrar a cidade “com a pontinha do teu pé” (Pires, 1997: 92), como se o pé tivesse a capacidade de ver e ler – alegorizando assim o próprio *flâneur* “a soletrar a cidade com os passos” (Pires, 1997: 93).¹⁵

Não deixa de ser significativo que precisamente neste diálogo se elogie os calceteiros, “tão mestres na figura livre como no traçado geométrico e se for preciso vão até às inscrições caligráficas num rigor de compêndio emplumado” (Pires, 1997: 91). Esta arte realiza, de modo exemplar, a trans-discursividade urbana: “São eles, fica sabendo, que embelezam e cobrem de memórias os caminhos que nós, os de Lisboa, cumprimos todos os dias” (Pires, 1997: 91).¹⁶ Como “ilustradores e calígrafos” (Pires, 1997: 93) prefiguram o *entre-lugar* do próprio *cidade-livro*. Texto e imagem recompõem, de forma condensada, a semiótica lisboeta na sua “unidade plural” (Pires, 1997: 98). Em termos visuais, atravessa diferentes suportes materiais (pedra, azulejo, vidro) e espaços, na superfície (pavimento, fachadas e interiores) e no subterrâneo (estações de metropolitano), no sentido de uma “cidade que se reflecte” (Pires, 1997: 95). Ao com-

¹⁴ No capítulo “The Dialogical City”, Rob Shields (1996: 240–41) aplica a teoria bakhtiniana do dialogismo à cidade trans-discursiva.

¹⁵ Para uma leitura benjaminiana dos textos de Cardoso Pires *vd.* Grossgesse (2009, 2013). Em “O Viajante Anunciado”, Álvaro de Campos prefigura o sujeito periegético de *Lisboa – Livro do bordo* em diálogo com Daisy.

¹⁶ Shields, 1996: 234: “In the city people are inscribed, but on it they leave their own everyday traces.”

parar os calceteiros com tatuadores que “revestem o corpo da cidade com tatuagens impressas a basalto” (Pires, 1997: 94) introduz-se uma alegoria que carnavaliza a tradicional personificação sublime de Lisboa. A seguir, é invertida através da tatuagem de um marinheiro como parte da semiótica lisboeta:

Verdade, Daisy. Esta sereia que qualquer um de nós podia ter visto em tatuagem num marinheiro para turistas está em pedra-esmalte no Chiado, na placa da estátua de Camões. E os delfins, os célebres delfins que sulcavam as nobilíssimas águas da Ulisseia, tanto os posso ver a colorirem a pele dum diabo da Feira Popular que vomita labaredas para o céu como a ilustrarem o piso da Praça do Comércio, frente ao Tejo. (Pires, 1997: 94)

A referência a Ulisses convida para passarmos ao *incipit* “Olha, Daisy” no romance de Teolinda Gersão, seguido pela *collage* elíptica de três versos do soneto.¹⁷ Pessoa personifica, na ótica de Cecília rememorada por Paulo, “a nossa melancolia” viciante: “Ser e não ser, numa versão mansa, à beira deste rio” (Gersão, 2011: 29). A tendência para a inexistência traduz-se na imagem do seu desaparecimento no meio de transeuntes, “outras pessoas, tão pessoas como ele, todas elas cintzentas, de sobretudo, chapéu, óculos, casaco” (Gersão, 2011: 30), que fica plasmada na mais conhecida das fotografias do escritor na rua, em écfrase aplicada ao plural de ‘pessoas’: “ficam paradas, na fotografia, no meio da passadeira, com o vento – (...)” (Gersão, 2011: 30). Poderia dar início a uma instalação híbrida, abrangendo a estátua de Pessoa diante da *Brasileira do Chiado*. Paulo relembra, em diálogo com a defunta amada:

¹⁷ Gersão, 2011: 29: “quando eu morrer irás contar àquele pobre rapazito que me deu tantas horas tão felizes.”

Quiseste que te fotografasse, exactamente como milhares de pessoas, sentada na cadeira de bronze (...). Uma cadeira inteligente, disseste sentando-te ao lado. Inteligentíssima. Todos os turistas lá querem ser fotografados. (Gersão, 2011: 30)

Sugere-se um diálogo intertextual com o mencionado conto “O Viajante Anunciado”, quando Álvaro de Campos e Daisy “resolveram tirar uma fotografia junto à estátua do Poeta sentado na esplanada da Brasileira, como fazem os turistas ilustrados em registo de despedida” (Pires, 1994: 23). Este ato revela-se, em todo o sentido da palavra (em tempos de fotografia analógica), alegoria da apropriação turística fútil: “Quando, dias depois, foi levantar as fotos, vi que o rolo, quase em branco, apenas registara a estátua de Pessoa” (Pires, 1994: 24).

Enquanto Cecília aceita na sua visão “pragmática” a integração de Pessoa na semiótica lisboeta, juntamente com “o barco de São Vicente e os corvos” (Gersão, 2011: 31), a periegese em *Lisboa – Livro de bordo* procura uma cumplicidade exclusiva com a cidade, longe dos turistas só interessados na “fotografazinha em tu cá, tu lá com ele [Pessoa]”, concedendo apenas a Antonio Tabucchi o privilégio de se sentar “na cadeira de convidado de Pessoa” (Pires, 1997: 62). Em consonância com esta posição, a fotografia que acompanha o texto mostra só o gesso preliminar da figura em bronze ainda no atelier do escultor Lagoa Henriques, portanto retirado do envolvente urbano que a própria obra incorpora com a cadeira e a mesa de café (Pires, 1994: 63).¹⁸ É com esta mesma cumplicidade, reforçada pela compa-

¹⁸ Seguindo a mesma lógica, o célebre autorretrato em grupo de Almada Negreiros, “na companhia de duas senhoras sofisticadas” (Pires, 1994: 61), retirado da parede da Brasileira do Chiado para a qual foi criado em 1925, aparece na margem da página (Pires, 1994: 65). O texto comenta a ausência de Almada como cliente do café: “deixou de ser

nhia do irreverente noctívago Sebastião Opus Night, personagem do romance *Alexandra Alpha* (1987), que se presta mais atenção ao “frade putanheiro que há para cima de três séculos fez versos jocosos e agora chora diarreia de pombas pela cara abaixo” (Pires, 1994: 62) sentado em frente de Pessoa no Largo do Chiado. Este exemplo ilustra bem a abordagem dialógica e carnavaлизada da cidade (*vd.* Grossesse, 2011: 61). Mais adiante, os dois poetas reaparecem “sentados à chuva, indiferentes um ao outro”, no entanto “dois naufragos do fogo” (Pires, 1997: 70) nesse “pequeno largo” que “teve a felicidade de sobreviver há alguns anos a um incêndio” (Pires, 1997: 70).

O incêndio que a 25 de agosto de 1988 corrompeu o “rosto” de Lisboa, não só abrindo “uma ferida aberta na nossa memória colectiva”; também “é um pouco da memória de mim mesmo que ficou destroçada” (Pires, 1997: 70). Com a pergunta dolorosa “Quando aquelas cicatrizes se tiverem fechado como será este rosto de mim mesmo?” (Pires, 1997: 75) confirma-se uma união *corporal* entre Lisboa e ‘José Cardoso Pires’, subindo “o Chiado em diferentes idades dos meus livros e com amigos de diferentes gerações” (Pires, 1994: 73). Nesta abordagem comparativa, isto faz lembrar a convivência criativa de Cecília Branco até às “cinzas espalhadas”, “misturadas com a terra de Lisboa” (Gersão, 2011: 205), tornando-se “Lisboa-Cecília” (Fraticelli, 2022: 135).

Foi apenas dois meses antes do incêndio que se inaugurou a estátua de Pessoa, no dia do centenário do seu nascimento a 13 de junho de 1988. É uma proximidade temporal que, no caso de *Lisboa – Livro de bordo*, se traduz na contiguidade textual do capítulo “Chiado, a ferida de fogo”. Em *A Cidade de Ulisses*, só o leitor informado intui

visto com elas na Brasileira e com a chuva que aí vai não é natural que volte por cá tão cedo” (Pires, 1994: 61).

a passagem de tempo entre Cecília sentada na cadeira ao lado de Pessoa, episódio narrado ainda antes da afirmação retrospectiva de que “encontrámos a cidade que procurávamos” (Gersão, 2011: 30), e a frase repetida “Lisboa desapareceu contigo” no fim do segundo capítulo “Quatro Anos com Cecília” (Gersão, 2011: 154). A amada deve ter desaparecido pela altura do incêndio, contudo o detalhe “deflagraram incêndios em vários locais ao mesmo tempo, havia gente morrendo, sufocada ou queimada (...) a Baixa desaparecia em chamas, o Chiado deixava de existir” faz parte da descrição de uma catástrofe maior, entre terremoto e maremoto:

(...) o chão abriu-se e engoliu passeios, árvores, pessoas, autocarros, e depois o rio rebentou as margens e veio subindo, com o mar atrás dele, uma onda gigante galgou o Terreiro do Paço e subiu até à Rotunda arrastando tudo consigo, navios, barcos, amarras, paredes, casas, igrejas, multidões em fuga – Lisboa desapareceu contigo. (Gersão, 2011: 30)

Para Paulo, a ausência da amada significa uma perda traumática do lugar. Neste sentido, é comparável à ‘ferida’ aberta pelo incêndio do Chiado em *Lisboa – Livro do bordo*. Ambas as obras retomam a memória da perda, inscrita desde o histórico terramoto de 1755 na própria semiótica lisboeta. Com “Em lugar de dar vida, Lisboa ‘engole’ os seus filhos (...)” (Gersão, 1989: 195), um texto anterior de Teolinda Gersão interpreta a cidade na figuração materna sexualizada – “mãe devoradora e incestuosa” (Gersão, 1989: 197) – da Babilónia. Na variedade das leituras, a *discursividade* da destruição é central¹⁹, tanto no seio da

¹⁹ “The production, consumption and distribution over space of (...) signifiers in a positive sense (hypercity) and a negative sense (shadow city)” (Nas et al., 2011: 8) parecem-me redutoras face ao conceito da simbolização, neste caso da persistente fixação arquetípica da grande cidade, que oscila entre significados (Scherpe, 2002: 57-58).

cidade-livro como da *cidade-exposição*. Ambos contestam a catástrofe do desaparecimento de Lisboa como lugar de pertença. No último caso vai mais longe, numa representatividade exemplar da Cidade de Ulisses como desejo universal de um “regresso a casa”, a “um lugar habitável” neste planeta (Gersão, 2011: 204). Ao compreender Lisboa como “wounded city” (Kay, 2011: 260), a sua resiliência deve-se afirmar para além da (re)construção material. Em ambas as obras, isto acontece através da intervenção artística na vida urbana.²⁰

O diálogo com as artes plásticas corresponde na sua essência ao ímpeto político da *estética de resistência* de Peter Weiss (1983). No caso de Cardoso Pires, diz respeito à receção de obras de arte, no caso de Teolinda Gersão também à sua criação. Exige uma *aisthesis* que transcende a percepção da presença material do representado e descobre no ausente ou até inexistente – daí a predileção pelo incompleto e fragmentado – o apelo para a intervenção. Opõe-se à atitude contemplativa que corresponde à Arte idealizante, muitas vezes ao serviço do poder, que procura perfeição. Na abordagem dialógica e carnavaлизada de *Lisboa – Livro de bordo*, os monumentos e signos da cidade são tratados de forma irreverente. No que se refere ao seu brasão, privilegiam-se os corvos que “metendo por becos e travessas” entram em convivência com os lisboetas, face ao padroeiro São Vicente, “relíquia de sacrário, boca roída, dentes de fora”, santo que “não teve uma palavra para a cidade que o recebeu” (Pires, 1997: 26). A memória desta convivência está inscrita no próprio “mapa municipal” (Pires, 1997: 29), não só na nomenclatura de Pátio, Rua e Terreiro, mas também através de um corvo em

²⁰ A maioria dos estudos, por exemplo sobre Nova York depois dos ataques de 11 de setembro de 2001 às Torres Gêmeas do WTC, focam o aspeto arquitectónico, sob a premissa de ‘renascer’ das cinzas: “The recovery process for each city is different, but most of them rise out of their ashes stronger and more stable” (Kay, 2011: 160).

baixo-relevo numa fachada, coroado pela inscrição SÂM VECÊTE (Pires, 1997: 26). A sua fotografia na margem do capítulo “Os corvos (Rua das Farinhas)” despoleta um panegírico destes pássaros lisboetas, acompanhado por uma litografia de Júlio Pomar retirada de *Le Livre des Quatre Corbeaux* (Pires, 1997: 27), onde entram em diálogo com Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé e Fernando Pessoa (Cluny & Pomar, 1985). São “irônicos e sabedores”, dotados “de sentido de vizinhança e de instinto popular”, a andarem “séculos pelas tascas” (Pires, 1997: 30), tornando-se assim a figuração animal do próprio *flâneur*.²¹

O seu itinerário passa também pelo jardim do Palácio Fronteira, onde “figuras de beleza clássica” e “monstros de escárnio de excomunhão” entram numa “diabólica aliança do sagrado com o profano” (Pires, 1997: 48). Por um lado, o palácio fica “rodeado de estátuas clássicas”; por outro lado, os azulejos são povoados por um “bestiário social” (Pires, 1997: 53) de personagens humanas com rostos de gatos ou macacos (Pires, 1997: 52), apresentado em écfrase pormenorizada e através da fotografia (Pires, 1997: 49). Entre as estátuas e os azulejos, entre a representação idealizada do poder e o bestiário burlesco surgem tensões que fazem deste jardim uma *mise en abyme* – ao longe, “noutra Lisboa” (Pires, 1997: 48) – da abordagem dialógica e carnavalizada da cidade. É ponto de partida de uma espécie de exposição que se prolonga, pelas salas do museu do Campo Grande, no “arsenal de objetos trabalhados em esculturas de animais” de Rafael Bordalo Pinheiro, lidos na sua “saborosa ironia social”, juntando-lhe as “caricaturas de desmantelar o político circunspecto e animais

²¹ Já no conto “A República dos Corvos” (1988), Cardoso Pires reescreve a lenda do padroeiro lisboeta no contexto popular das tabernas onde o corvo, “atéu praticante”, se liberta do seu papel subalterno: “a conversa do Santo Vicente e dos corvos de Lisboa fá-lo virar as costas, enojado” (Pires, 1988: 13).

correlativos” (Pires, 1997: 59); culmina na “vizinhança feliz” dos *cartoons* de João Abel Manta que, com o seu “bestiário do terror” (Pires, 1997: 61), correspondem à estética da resistência.

Na exposição “A Cidade de Ulisses”, o visitante encontrará um bestiário semelhante nos “quadros da série *O Pátio dos Bichos*, uma espécie de jardim zoológico da corte com animais exóticos, mas onde também os reis, condes, duques e marqueses surgiam como animais exóticos, (...), numa visão caricatural de humor e estranheza” (Gersão, 2011: 200-201). Contudo, no romance as tendências de carnavalização adquirem uma funcionalização diferente. Assim, exemplifica-se em tritões e sereias a crescente domesticação do maravilhoso – detectável em descrições de Damião de Góis (Gersão, 2011: 44-45) – que leva à expurgação do lado selvagem do ser humano, projetando-o em figuras monstruosos do Outro, desconhecido. O monstruoso torna-se exótico, um processo relevante no âmbito da história do colonialismo europeu iniciado pelas grandes navegações (Gersão, 2011: 46-47), portanto também partindo de Lisboa, que significa séculos de violência contra o Outro. Para além da escravatura, há perseguições de muçulmanos e judeus – “1506 dois mil judeus foram massacrados diante da igreja de São Domingos” (Gersão, 2011: 51).

A voz de Paulo, cuja presença nestas reflexões gerais só é lembrada em frases que dialogam com a amada²², destaca também fases intermitentes de convivência tolerante. Assim, o “avanço cultural e científico que permitiu as grandes navegações (...) teve um contributo, desde os séculos anteriores, de árabes e judeus” (Gersão, 2011: 50). Com a frase “E a profusa mistura que é a cultura portuguesa terá sempre que incluí-los” (Gersão, 2011), Paulo procura harmoni-

²² Por exemplo em “A resistência a reconhecer e aceitar o Outro interessava-te particularmente” (Gersão, 2011: 61).

zar as contradições num discurso inclusivo de identidade portuguesa, enquanto Cecília não parece muito interessada nisto, tendo nascido e passado a sua infância em Moçambique: “Sabias, de ciência certa porque tinhas lá estado, que havia outros mundos. Havia África, o Índico, savanas, (...). Que nunca esquecerias, nunca poderias esquecer. Marcaram-te na pele, como uma tatuagem” (Gersão, 2011: 71). O que Paulo transmite do pensamento dela, nomeadamente citando excertos dos *Cadernos*, revela uma atitude mais aberta e de preocupações universais que se reflete também na exposição. Nas instalações intituladas *A Viagem do Mundo I e II*, o conceito do ser humano no sentido de Julia Kristeva (1989), presente em *O Outro somos nós* (Gersão, 2011: 202), é complementado pela noção do Antropoceno que se reflete na legenda *A Prioridade é a Terra* (Gersão, 2011: 203). A dúvida sobre a evolução humana inscrita na exposição é resultado do ‘diálogo’ com a cidade: “Continuava a haver formas de explorações e colonização, embora mais subtils e encapotadas. A espécie humana não era grande coisa. E Lisboa era porventura um bom lugar para pensar nisso” (Gersão, 2011: 47). Neste sentido, transfere-se a questão da resiliência de Lisboa para o mundo, de acordo com a última instalação da exposição. Em vez de *cidade-nave* é a jangada de Ulisses, que carrega o globo terrestre:

(...) a palavra *Nostos*, (em grego, o regresso a casa), não é seguida por um ponto final mas por uma vírgula inquieta, uma breve pausa de respiração. Como se quisesse deixar-nos ao mesmo tempo um sinal de alarme. Porque provavelmente, na melhor das hipóteses, continuaremos a lutar para permanecer à superfície enquanto ondas gigantescas se abatem sobre nós. O regresso a casa, a Terra como lugar habitável para a espécie humana faminta, sem tecto e sem abrigo, é porventura a utopia que nos mantém – mas até quando – à tona da água. (Gersão, 2011: 204)

No caso de *Lisboa – Livro de bordo*, procura-se a resiliência da cidade através da presença / ausência da Arte na paisagem urbana e de uma leitura carnavalizada. É a outra Lisboa, compartilhada com os que sabem ler a cidade (Antonio Tabucchi, Alexandre O'Neill, ...), mas não a Lisboa dos outros. Por exemplo, a ausência da ‘Lisboa africana’ corresponde às políticas de visibilidade nos anos 90, aplicadas a um livro integrado na promoção da EXPO 98.²³ No romance, num excerto dos *Cadernos de Lisboa*, aparece um “ar africano que por vezes nos surpreende em Lisboa”, exemplificado na comparação das “casas muito baixas da zona de Belém e noutras zonas antigas”, “prédios por vezes muito estreitos, (...) pintados de cores fortes” com os “panos que em África as mulheres enrolam em volta do corpo e em Moçambique se chamam capulanas” (Gersão, 2011: 201), integrando assim os ‘outros’ na semiótica lisboeta.

Em vez de explorar uma leitura carnavalizada, o romance sempre volta ao mito de Ulisses no sentido de *polimitia*, que através da pluralidade aberta de “outras versões” fora da “«vulgata» homérica” (Gersão, 2011: 40) se opõe ao *monomito* (Marquard, 1979: 103): “nunca acabaria de ser contada, nunca poderia acabar de ser contada” (Gersão, 2011: 39). Tal como as sereias e os corvos, Ulisses / Olissipo faz parte da semiótica lisboeta (Gersão, 2011: 35):

Lisboa (...) não esqueceu Ulisses. Que obviamente nunca aqui esteve, desde logo porque nunca existiu. A sua inexistência era aliás tão forte que parecia até contaminar o autor do livro que, segundo alguns, tam-

²³ Na entrevista por ocasião do lançamento, o autor integra esta presença numa visão luso-tropicalista de convivência natural com os portugueses, sem excluir com isto “o perigo do racismo”: “Vejo os negros no Rossio: estão lá em grupo, mas não há uma divisão entre brancos e negros, e eles não maculam a paisagem. Não a empobreceram nem a vão empobrecer.” (Silva, 1997: 18).

bém nunca existira, tinha sido outro ou outros a escrever a história. (Gersão, 2011: 35-36)

Na autoria duvidosa e plural de Homero espelham-se tanto o discurso de Lisboa como a heteronímia de Pessoa. Na lista dos elementos que de algum modo se referem a Ulisses, aparecem também alguns pessoanos (Gersão, 2011: 35). Falta nela, talvez propositadamente, o poema “Ulisses” da *Mensagem*, que começa com o verso “O mito é o nada que é tudo” (Pessoa, 2008: texto 1274). Nos versos que se seguem, defende-se uma resiliência apesar da inexistência: “Este, que aqui aportou, / Foi por não ser existindo. / Sem existir nos bastou./ Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou”.

LISBOAS PORTÁTEIS: PAIXÃO, AMOR

O livro *Lisboa – Livro do bordo* pode ser entendido como uma espécie de *Boîte-en-valise*, no sentido de Marcel Duchamp. Permanece a ideia essencial que diz respeito à conceção de que os *ready made* reproduzidos em miniatura, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original, sempre em fuga do capitalismo burguês que ameaça transformar artefactos em mercadoria. Esta *assemblage* é reduzida à bidimensionalidade dentro de um *coffee table book*, um género complexo, em termos materiais e discursivos, atualmente em extinção. Salvando desta forma portátil os sentidos de Lisboa, os leitores do *livro-nave* são desafiados a reintroduzi-los e reinventá-los como tripulação da *cidade-nave* na paisagem urbana descaraterizada, tornando-se “errantes de paixão” (Pires, 1997: 117).

Indo além da dicotomia entre nós e os outros, *A Cidade de Ulisses* responde com a categoria do amor, desde o discurso sobre os “que antes de nós tinham amado a cidade” (Gersão, 2011: 61) até “Lisboa surgia como uma cidade de desejo, uma cidade de que se andava à procura (Pires, 1997: 179). Este pensamento espelha-se na instala-

ção *Lisbon is for lovers* (Pires, 1997: 200). Os visitantes em interação com as instalações prefiguram os leitores do próprio romance, não só na aventura da escrita, mas também da leitura. A cidade desejada concretiza-se dentro da ficção como a *cidade-exposição* desejada pelos amantes. Prolongando esta ideia – em jeito de metalepse – para fora do texto, a exposição de Paulo Vaz apenas anunciada após ter montado a exposição póstuma de Cecília Branco (Pires, 1997: 188) pode ser interpretada como sendo o próprio livro intitulado, tal como a exposição, *A Cidade de Ulisses*. Neste sentido, aproxima-se de *Lisboa – livro de bordo*. Na direção inversa, também podemos ler a *cidade-nave* à luz da reinterpretação da narrativa mítica fundacional: a cidade de Penélope, à espera de Ulisses (plural) que a procurem.

REFERÊNCIAS

- Augé, Marc (1992). *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, Jean (1981). *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. Trad. Charles Levin. London – New York: Telos Press.
- Caretti, Ana Carolina da Silva e Gobbi, Márcia Valéria Zamboni (2013). “Um passeio com mito e história n’*A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão”, *Miscelânea (Assis)*, 13: 39–54.
- Cluny, Claude Michel e Pomar, Júlio (1985). *Le Livre des Quatre Corbeaux: Poe, Baudelaire, Mallarmé, Pessoa*. Paris: Éditions de la Différence.
- Dias, Marina Tavares (1991). *A Lisboa de Fernando Pessoa*. Lisboa: Ibis.
- Faria, Ângela Beatriz de Carvalho (2011). “A sedução da escrita em *A cidade de Ulisses*, de Teolinda Gersão, ou “um corpo” (de uma mulher, de uma cidade e de um livro) “com que se faz amor””. *Diadorim*, 9: 137–144.
- Fraticelli, Barbara (2022). “Lisboa en femenino: la *Cidade de Ulisses* de Teolinda Gersão”, in Carmen Mejía Ruiz, Eugenia Popeanga Chelaru e Alba Díz Villanueva (Eds.), *Mujeres en la ciudad: Representaciones literarias y artísticas* (pp. 121–136). Madrid: Tirant Lo Blanch.

- Gersão, Teolinda (1989). “A Cidade Real e a Cidade Imaginada. Imagens de Lisboa em 1755 em textos Portugueses e Alemães do século XVIII”, in *O Imaginário da Cidade* (pp. 179-207). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian ACARTE. [Atas do Colóquio realizado em outubro de 1985].
- (2011). *A Cidade de Ulisses*. Porto: Sextante.
- Grossegesse, Orlando (2009). “«Cidades que em nós se fazem». *Lisboa – Livro de bordo* de José Cardoso Pires como ‘entre-lugar’”. *FronteiraZ. Revista digital do grupo de pesquisa «O Narrador e as Fronteiras do Relato»* (São Paulo: PUC-SP), 4: 1–13; reed. (2012) *FronteiraZ*, 9: 105–117.
- (2011). “Bichos, velhos e estátuas – a Lisboa carnavalizada: de Alexandre O’Neill a José Cardoso Pires”, in Volker Jaeckel (Ed.). *Olhares lútero-artísticos sobre a cidade moderna* (pp. 47–64). München: Martin Meidenbauer.
- 2013). “A arte de errância pelo mar de pedra. De Walter Benjamin a José Cardoso Pires”, in Henry Thorau, Kathrin Sartingen e Paulo de Medeiros (Eds.). *Aquele século teve muitas heroínas. Fs. Maria de Fátima Viegas Brauer-Figueiredo* (pp. 105–119). Frankfurt/ Main: Peter Lang.
- Hospers, Gert-Jan (2011). “City Branding and the Tourist Gaze”, in K. Dinnie (Ed.). *City Branding. Theory and Cases* (pp. 27–35). London: Palgrave Macmillan.
- Kay, Georgina (2011). “The Resilient City: New York after 9/11 and the New WTC Designs”, in P. J. M. Nas (ed.). *Cities full of symbols: a theory of urban space and culture* (pp. 259-81). Netherlands: Leiden University Press.
- Kristeva, Julia (1989). *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Fayard.
- Marnoto, Rita (1998). “*Lisboa. Livro de bordo*. Cúmplices de vozes, olhares e memorações”, *Veredas*, I: 261–270.
- Marquard, Odo (1979). „Lob des Polytheismus. Über Monomythie und Polymythie“, in Odo Marquard (1981). *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien* (pp. 91-116) Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.

- Nas, Peter J.M., De Groot, Marlies e Schut, Michelle (2011). “Introduction: Variety of Symbols”, in P. J. M. Nas (Ed.). *Cities full of symbols: a theory of urban space and culture* (pp. 7-26). Netherlands: Leiden University Press.
- Pessoa, Fernando (2008). *Obra Édita. Expedições livres para amantes e estudiosos*, Leonor Areal (Dir). Obra Aberta CRL. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos>
- Pires, José Cardoso (1988). *A República dos Corvos*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1991). “Lisboa, vistas da cidade”, in Jorge Barros (Ed.), *Um olhar português*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- (1994). *A cavalo no diabo. Crónicas do Público e casos privados*. Lisboa: Dom Quixote.
- (1997). *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Dom Quixote / Expo 98.
- (2018). *Lisboa – Livro de Bordo. Vozes, olhares, memorações*. Lisboa: Relógio d’Água.
- Santos, Nuno Valdez dos (1994). “Pedras esculpidas com embarcações”, in Francisco Santana & Eduardo Sucena (Dirs.). *Dicionário da História de Lisboa* (pp. 701–702), Sacavém: Carlos Quintas & Ass.
- Scherpe, Klaus R. (2002). „Nonstop nach Nowhere City? Wandlungen der Symbolisierung, Wahrnehmung und Semiotik der Stadt“, in Klaus R. Scherpe. *Stadt. Krieg. Fremde – Literatur und Kultur nach den Katastrophen* (pp. 49–73). Tübingen / Basel: Francke.
- Shields, Rob (1996). “A Guide to Urban Representation and What to do about it: Alternative Traditions of Urban Theory”, in Anthony D. King (Ed.), *Re-Presenting the City. Ethnicity, Capital and Culture in the 21st Century Metropolis* (pp. 227–252). New York: NYU Press.
- Silva, Rodrigues da (1997), Cidade, minha cúmplice (entrevista com J. Cardoso Pires), *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (19/11/1997), n.º 707: 17–19.

- Sirvent, Michel (2020). “Jean Ricardou: vers un Nouveau Roman textuel”, *Acta fabula. Revue des parutions*, 21(10), 1–35.
- Weiss, Peter (1983). *Ästhetik des Widerstands*. Frankfurt / Main: Suhrkamp. [1.ª eds. vol. 1: 1975; vol. 2: 1978; vol. 3: 1981].
- Wilson, Elizabeth (1997). “Looking Backward, nostalgia and the city”, in Sallie Westwood & John M. Williams (Eds.), *Imagining cities: scripts, signs, memories* (pp. 127–139). London: Routledge.