

VIAGEM(S), HISTÓRIA(S) E ESPAÇO(S) EM GONÇALO M. TAVARES: TRAVESSURAS E TRAVESSIAS FICCIONAIS

JOURNEY(S), STORIES, SPACE(S) IN GONÇALO M. TAVARES:
MISCHIEFS AND FICTIONAL CROSSINGS

Ana Isabel Correia Martins

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
Maître de Langues – Université de Rennes 2

RESUMO

Gonçalo M. Tavares tem a consciência aguda da inextricabilidade do bem e do mal na natureza humana e assumindo esse pano de fundo, a nossa análise incide sobre três obras em particular: *Uma Viagem à Índia*, *Histórias Falsas* e o *Bairro* (O Senhor Calvino). No seu universo ficcional, desfila uma galeria de personagens pós-modernas que são frágeis, traumatizadas, obsessivas, angustiadas pela culpa e pelo tédio mas que não deixam de convocar as heranças epistémicas da Antiguidade Clássica, neste processo de *aemulatio* e *variatio*. O presente estudo procura dar um contributo na análise da matriz temática e estético-literária do autor, na sua tendência para a representação das sombras e do lado mais indefensável do *ethos* do indivíduo, nas suas disforias e distopias. A par, tentaremos demonstrar que Gonçalo M. Tavares se insere na tendência da ficção portuguesa chamada hipercontemporânea, mapeando as principais coordenadas deste itinerário. A narrativa privilegia aquilo que é múltiplo, plural, heterogéneo e ambíguo derrogando o que é uno, indivisível e dando lugar a muitas dialéticas e a dinâmicas de justaposição, disjunção, numa predileção clara pela natureza ensaística e pelo fragmento.

Palavras-chave: viagem, histórias, vizinhança, Post-Modernismo, hipercontemporaneidade, Gonçalo M. Tavares

ABSTRACT

M. Tavares has an acute awareness of the inextricability of good and evil in human nature. On this assumption, our analysis focuses on three works in particular: *Uma Viagem à Índia*, *Histórias Falsas* e *o Bairro* (*O Senhor Calvino*). Even though his fictional universe represents a gallery of fragile, traumatized, obsessive characters anguished by guilty and boredom, Gonçalo M. Tavares does not fail to summon the epistemic legacies of Classical antiquity, based on a process of *aemulatio* and *variatio*. My goal is to present a comprehensive study on author's thematic and aesthetic-literary matrix, in its tendency to represent the darker and the most (in)defensible side of human's *ethos*. At the same time, I aim to demonstrate that the author's literary production engages a recent trend called Hypercontemporary. This trend privileges what is multiple, plural, heterogeneous and ambiguous and derogates what is one, indivisible, giving place to dialectics and dynamics of juxtaposition, disjunction, having essay and fragment as preferential literary genres.

Keywords: travel, histories, neighborhood, Postmodernism, hypercontemporaneity

I. MAPEAMENTO DAS COORDENADAS NO ITINERÁRIO HIPERCONTEMPORÂNEO

*Belo e sinistro me parece o mundo conforme a posição
que oferece ao nosso olhar: volve de luz em sombra e sombra em luz.
Mas se lutamos é porque ainda o queremos transformar e a nós nele*

António Vieira, *O Regresso de Penélope*

É sob o olhar cru e inquietantemente lúcido de Gonçalo M. Tavares, com a consciência da inextricabilidade do bem e do mal na natureza humana, que nos propomos analisar viagem(s), história(s) e espaços

ficcionais em três obras do autor: *Uma Viagem à Índia* (2010), *Histórias Falsas* (2014) e o *Bairro* (2002-2010)¹. A Viagem é uma epopeia que se edifica à revelia dos tons apolíneos e ao arrepio homérico, que mais não é do que a metáfora coletiva da *não viagem* de nós próprios; as histórias são despojadas de lirismo, à contra luz dos finais felizes, falsas mas verosímeis e subvertem heranças culturais e convertem, metalepticamente, figuras históricas em figuras literárias; por fim, o *Bairro* constrói um urbanismo mais abstrato do que geográfico de manias e pulsões, seguindo uma dinâmica transficcional na construção da sua vizinhança.

A escolha metodológica destas três obras, representantes de três géneros distintos dentro da ampla e polifónica produção do autor, procura dar um contributo ao estudo da matriz estético-literária, indubitavelmente dotada de uma tendência para a representação das sombras e do lado mais escondido e indefensável do Humano. A respeito da heterogeneidade das suas obras, o autor sublinha:

Os livros são quase todos de um mundo híbrido e não se colocam em géneros literários predefinidos. Daí que tenha sentido necessidade de os colocar em mundos – investigações, canções, bairro, enciclopédia. Gosto da ideia de os livros serem animais únicos, muitas vezes sem pertença a uma espécie. E fico contente que estes livros híbridos – por vezes com desenhos ou fotografias, por vezes entre ensaio, ficção e poesia – tenham encontrado belos leitores. (Bertrand, 2017: 9)

¹ “Há uma parte de indiferença em relação ao outro ser humano que temos que assumir, isso não tem mal nenhum. O que funda a espécie humana, por um lado, é aquele gesto amoroso, o da bondade; por outro, é uma coisa muito terrível. Se formos lúcidos temos de dizer: ‘prefiro que morras primeiro que eu’. Sobrevivemos porque temos este instinto e este instinto é o da maldade. Felizmente não somos expostos ao limite de ter que matar o outro para sobreviver, mas em pequenas escalas é isso que vamos fazendo” (Ribeiro, 2015: 79).

Esta posição de Gonçalo M. Tavares perante o conceito de g nero literário confirma o seu perfil pós-moderno, pois há que percorrer caminhos vários, sob múltiplas perspectivas para se responder às diferentes necessidades de apreensão do mundo². Nesse sentido, antes ainda de nos debruçarmos sobre a *res* ficcional, tea-se uma breve consideração no que concerne aos *verba* e   expressão. Esta nota serve de pano de fundo para sublinharmos dois territórios colossais de Gonçalo M. Tavares: *Uma Viagem    ndia* e o *Atlas do Corpo e da Imaginação*. Apesar do gigantismo destas cartografias, que exigem fôlego intelectual ao seu leitor, a *Viagem* dialoga com o *Atlas*, qual Gaia mitológica na sua força fecunda e geradora. Por seu lado, o Atlas revela o fulgor científico no mapeamento de filósofos, ensa istas, dramaturgos, na inesgotabilidade da imaginação, do pensamento inquieto e do saber inseguro, tendo o corpo como método e o fragmento como predileção formal³. Mesmo que num primeiro instante sejamos impelidos a achar incompatível o fragmento literário com a leitura das obras, como um todo, no seu sentido amplo,   medida que nos detemos na leitura esbatemos esta percepção err nea⁴. A falaciosa desagregação textual promovida

2 "Critics and theorists who write about postmodern texts often refer to "genres" as a term inappropriate for characterizing postmodernist writing. The process of suppression results from the claim that postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination of authority and that "genre" is an anachronistic term and concept" (Cohen, 1995: 11).

3 "Error, ou seja, circular de modo hesitante, s    útil e profundamente humano quando é feito em redor do que não tem resposta, do que não está ainda decidido, do que ainda nos espanta, ainda nos confronta, daquilo sobre o qual ainda se discute, argumenta, luta" (Tavares, 2013: 28).

4 "A utilização do fragmento como característica fundamental da orquestração e da condução de determinadas tessituras narrativas (isto é, como prática metaficcional), mas também ao aproveitamento relacional de microepis dios como pista importante e básica (e

pelo fragmento não derroga a coerência narrativa nem vai coartar sentidos semântico-pragmáticos. Pelo contrário, promove a *ecfrasis* destes mapas, territórios e geografias, facilitadora do processo hermenêutico, pelo qual a(s) parte(s) leva(m) ao entendimento do todo.

Sob o ponto de vista da substância temática, Gonçalo M. Tavares alinha-se a uma tendência da literatura, escrita a partir do ano 2000, que espelha um paradigma sociocultural massacrado pelos efeitos da globalização, das tecnologias, na vertigem de ciberespaços e de dinâmicas de (des)aprendizagem do indivíduo. Apesar de não integrar o *corpus* da nossa análise, veja-se o caso de *A Mulher-Sem-Cabeça* e o *Homem-de-Mau-Olhado* em que se constrói uma mitologia que coloca em movimento homens, mulheres, animais na sua bestialidade, elementos naturais e máquinas num mesmo plano. *Mitologias* não têm espaço nem tempo delimitados porque importa focar o (des)humano em toda a sua extensão, num cenário labiríntico em que se aborda a lobotomia, a obsessão com o caminho em linha reta e a invenção de patologias psiquiátricas. Esta série dialoga num mundo paralelo ao da tetralogia *O Reino* (2003-2007) – *Um Homem: Klaus Klump*, *A Máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém*, *Aprender a Rezar na Era da Técnica* – e reflecte, indubitavelmente, o ADN do nosso século XXI. O barulho das balas, das granadas, das máquinas mais destrutivas não apresenta vestígios verbais, orgânicos, naturais. Se um homem não consegue repetir duas vezes o mesmo som, com a mesma entoação, prosódica e intensidade, tal não acontece com uma bala que repete exata e mecanicamente o seu som saindo da mesma arma. Esta infalibilidade da cópia assustava Klaus Klump.

quase sempre tentativa) para o dilucidar de pontos de indeterminação ou, se preferirmos, para a redução do *indecifrável* ao *decidível* ou, no mínimo, ao ambíguo". (Arnaut, 2006: 217).

Elevar à potência superlativa esta agonia da contemporaneidade, oscilante entre a culpa e a vergonha, o sofrimento e o tédio convoca a mundividência de Gilles Lipovetsky, tão bem representada na sua *Sociedade da Deceção* e na *Era do Vazio*. O nosso horizonte de expectativas não visa rebater este *status quo*, mas antes escrutinar o efeito exponenciador destes sintomas nas obras do nosso autor. Barbarena apresenta uma leitura da realidade consentânea com esta matriz hipercontemporânea:

Vislumbra-se uma trágica existência catastrofista que deriva dos escombros da modernidade. Ao vivermos sob a égide do gigantismo hipernarcísico, buscamos satisfazer falsas sensações de fluidez e flexibilidade que celebrem o *aqui-agora*. [...] A realidade parece estar superpovoada e asfixiada por temporalidades divergentes e tentaculares, alimentadas por um desejo de um “tudo já” e de um *just in time*. Do gozo à angústia, vivemos uma era do vazio na qual a sedução e a alienação caminham juntas face a uma espécie de hedonismo individual. O ritmo hipermoderno desagrega questões humanas fundamentais, preconizando-se uma competição de falsas aptidões de transcendência e perenidade comercial. Comandado por um cinismo generalizado, o indivíduo procrastina frente às responsabilidades de valores democráticos. Talvez estejamos vivendo então um determinado niilismo moral, matizado pelo fascínio da frivolidade dos comportamentos políticos e sociais. (Barbarena, 2016: 458)

Desta feita, coordenadas de fragmentação, dispersão, vazio, ausência de sentido, multiplicidade, heterogeneidade criam uma narrativa que reverbera a diluição de fronteiras físicas, de limites morais, de género para agudizar as limitações e o desassossego da (des)humanidade, numa exacerbação de urgências e imposição de velocidades.

Do espaço da narração ao espaço do texto, a literatura hipercontemporânea coloca as suas personagens num cenário amiúde politizado, altamente tenso – a questão poderá ser aqui a do papel da literatura actual na vida social e política dos diferentes países de língua portuguesa. Ter ela uma verdadeira influência nas nossas sociedades? [...] A sua criação é um testemunho de uma evolução tecnológica, econmica, social, que o obriga a encontrar novas formas de dizer o indizível, de ordenar o caos, de adivinhar o homem do futuro que ele é já. (Binet, 2016: 447)

Assumindo este diapasão, o autor faz desfilar uma galeria de personagens frágeis, traumatizadas, obsessivas, trágicas, angustiadas pela culpa e pela ansiedade, por vezes até com requintes sofisticados de patologias e psicopatias⁵. A herança clássica ressoa nesta mundividência, sendo um manancial epistmico passível de ser subvertido, reinventado e atualizado, através de dinâmicas mais de rutura do que de continuidade mas não deixando de assumir uma presença obstinada e pervivente⁶.

5 “Um homem não conhece a sua verdadeira ambição/até passar por uma tragédia forte,/ uma tragédia individual. S se sabe olhar, depois de se aprender” (Tavares, 2010: IV. 97).

6 As ressonâncias clássicas são explicitamente audíveis em muitas obras contemporâneas, veja-se a título de exemplo José Miguel Silva com *Ulisses não mora aqui*, Antnio Vieira com o seu *Regresso de Penélope*, Pedro Reis em *Cuidado com as Mulheres*, ou ainda Derek Walcott com o seu *Omeros* e Alice Oswald em *Memorial*.

II. DEAMBULAÇÕES POR ESPAÇOS DISTÓPICOS: DECEÇÕES, PERSEGUIÇÕES, VINGANÇAS E OUTRAS BRUTALIDADES

*Tão espontânea é no cidadão a brutalidade/que jamais
se verá a abertura de espaços académicos/para a sua
aprendizagem./Porém é claro que Bloom também não é uma
obra-prima da ética./Não sendo ladrão nem um cabrão traiçoeiro,/
também não é santo (provavelmente porque tal ainda não lhe foi útil).*

Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia*

Se a epopeia de Homero abre com a palavra Homem, a (anti)epopeia de Gonçalo M. Tavares encerra com a palavra herói, um quiasmo estrutural e temático delineado *ab initio* e que se amplifica ao longo de toda a obra⁷. As expectativas do leitor são afinadas desde logo nas primeiras estrofes “não falaremos de heróis que se perderam/ em labirintos/nem na demanda do Santo Graal/(Não se trata aqui de encontrar a imortalidade/mas de dar um certo valor ao que é mortal)” (Tavares, 2010: I. 3). Eduardo Lourenço articula o conceito de anti-poema e de hiper-poema, sem que sejam inconciliáveis na sua

7 O conceito de (anti)epopeia pretende aqui denominar a hibridização do género literário. Não deixando de lhe fazer reverência, Gonçalo M. Tavares subverte a tradição épica tanto ao nível da *res* como dos *verba*. “O alinhamento e a *dispositio* das estrofes por cantos, a abertura da acção *in medias res*, a presença de um narrador onisciente e de um herói individual no centro da narrativa – com toda a dimensão simbólica na representação das angústias e dos traumas de um povo –, a revalidação do *topos* da viagem por mares nunca dantes navegados (pelo menos para Bloom) e a considerável amplitude temporal da acção seriam argumentos suficientes para legitimar a aproximação desta Viagem à tradição épica. Se analisarmos a Proposição, a Invocação e a Narração nos seus vários planos, completamos e reforçamos a matriz clássica da epopeia. Contudo, a Proposição não explana, como dita a tradição clássica, o assunto sobre o qual se irá falar mas anuncia do avesso, uma apresentação das suas ausências e omissões, uma fotografia em negativo, com recurso à figura retórica da *praeteritio* ou *occultatio*” (Martins 2017: 38).

convivência terminológica, nesta desafiante tentativa de categorização da obra:

Este prosaico poema, antipoema e híper-poema, com a consciência aguda da sua ficcionalidade, navega e vive entre os ecos de mil textos-objectos do nosso imaginário de leitores.[...] As peripécias da aventura dramático-burlesca de Bloom – referência híper-literária, só existe em diálogo com outras de *Os Lusíadas* onde encontram nele motivos de reinvenção surpreendente. (Tavares, 2010: 13)

Nesta genealogia, o protagonista Bloom surge na reminiscência do epónimo de Joyce, em primeiro grau, e de Ulisses de Homero, em segundo, contrariando o ideal de herói apolíneo, uma vez que é acima de tudo um protagonista que foge dos seus traumas e das suas contingências trágicas, numa “epopeia luminosa da decepção”⁸. Na sociedade contemporânea, debatemo-nos com promessas pífias, somos enredados numa espiral de vergonha, (auto)punição e hedonismo, como se a vida fosse um pêndulo oscilante entre o sofrimento e o tédio. Nesse sentido, é como se o mecanismo de “desencanto reactivo” (Barrento, 1995: 163) regesse as movimentações de Bloom que se operam e desdobram por vários pontos cardeais: fuga, encontro, deslocação, travessia, partida, distância, demanda, errância, superação, (auto)revelação, (ultra)passagem.

8 “Uma decepção à altura do desespero e da agonia ocidental no momento mesmo em que a sua história e meta-história, como pulsão conquistadora e épica converteu o Ocidente inteiro e a sua cultura sob o signo de Ulisses em êxtase vazio, fascinado pelo esplendor do seu presente sem futuro utópico, glosando sem descanso a sua proliferante ausência de sentido.” (Tavares, 2010: 14). É incontornável lembrar Bloom, Maria Bloom, Georg e Gregor, personagens da obra *A perna esquerda de Paris* (2004) de Gonçalo M. Tavares.

Um duplo homicídio motiva a sua viagem, uma itinerância para o outro lado do mundo para a personagem conhecer o outro lado de si própria e para se (des)apre(e)nder. Esta vai ser uma navegação parada mas fulgurante com a diluição dos papéis de fugitivos e perseguidos. O protagonista é um herói problemático para quem a viagem tem um carácter escatológico e pedagógico, com a função primordial de o levar a questionar o sentido da vida, que se revela precária e falível (Lukács, 1963). “Na sociedade actual, o homem está desumanizado e alienado filosoficamente, o que quer dizer que é estranho a si mesmo” (Soares, 2005: 39-40). O nosso herói melancólico habita a substância de um “terceiro tempo” (Lourenço, 1994: 214), esvaziado de sentido ideológico e simultaneamente sinónimo de um tempo perdido, de um tempo abandonado e de um tempo ausente. Afinando este pensamento pelas palavras de Augé:

da sobremodernidade, poderíamos dizer que é a face de uma moeda da qual a pós-modernidade nos apresenta apenas o reverso – o positivo de um negativo. Do ponto de vista da sobremodernidade a dificuldade de pensar o tempo está ligada à superabundância de acontecimentos do mundo contemporâneo, e não à derrocada de uma ideia de progresso há muito posta em xeque, pelo menos sob as formas caricaturais que tornam a sua denúncia particularmente cómoda; o tema da história iminente, da história que não nos larga os calcanhares (quase imanente a cada uma das nossas existências quotidianas), surge como um preliminar problema do sentido ou do não-sentido da história: (...) os sinais de um crise do sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra. (Augé, 2016: 31-32)

Desengane-se o leitor se este aparente estado de deriva e de perdição ceifa a lucidez do protagonista:

Como a estaca de madeira que marca/um limite importante, a lucidez é uma/qualidade que modera os movimentos. E/Bloom é um homem lúcido. Vindo de uma família/turbulenta, mistura de homens fortes/que fazem suar e de homens fracos que suam, /amigo de nascimentos singulares e de outros que deram origem a infâncias duras, Bloom gosta de pensar em cada manhã, que à sua frente existe um dia possível (Tavares, 2010: IV. 3).

Em boa verdade, os obstáculos e adversidades conferem densidade e lucidez: “[...]certos fracassos/foram, [...] / uma rápida educação da coragem. / [...] existiu sempre a confusão/entre dois conceitos assimétricos: fracassar e terminar. /Um fracasso excelente produz inumeráveis formas/de um homem se levantar” (Tavares, 2010: IV. 22).

O abandono dos deuses é um traço que emoldura esta hiper-epopeia, eles atuam como se não existissem e assim não existem de facto, com extrema eficácia, deixando o homem entregue a si mesmo, à sua precaridade e ao vazio da sua condição: “E a religião é encantadora como tudo o que não tem/função particular que possa ser avaliada objetivamente. /O que é vago e abstrato acerta sempre/porque nunca definiu o que é não acertar” (Tavares, 2010: VII. 37). Chamemos-lhe Deuses ou Destino, certo é que há uma rejeição irónica e uma indiferença tácita pela transcendência que coíbe uma ética e uma moral em nome de uma qualquer recompensa ou punição *post-mortem*. Os homens conhecem-se pelos livros que leem, pela forma como matam, pelas armas que usam, pela forma como se apaixonam, pela forma como denominam o mundo e, principalmente, pelos medos que alimentam. É fácil arriscar quando as condições são perfeitas num espaço conforto, ter coragem significa arriscar em pleno inferno, empreender algo desconhecendo os riscos e sem se poder antecipar as consequências: “Não há coragem com bom tempo. Bloom/sabe isso; e também aquilo. / Sabe tantas coisas

que até tem medo⁹”. O medo é o contraponto da coragem e um dá sentido ao outro, disciplinam-se mutuamente porque nem sempre se avança, nem sempre se pára, são antes dois polos que se anulam para neutralizarem a ação. No âmago do indivíduo, as dialéticas e os sentimentos ambíguos convivem osmoticamente, ouçamos o sujeito poético:

Eram doze valentes e doze cobardes/que ali iam,/sendo apenas doze homens no total. E isto porque/cada homem tem, de modo telegráfico, as duas faces: tem medo e mete medo./Um homem unilateralmente corajoso não existe,/a não ser que seja unilateralmente pouco inteligente./É que o raciocínio começa no abc de estar vivo:/quando vês o abismo alto, deves afastar-te cuidadosamente./Eis tudo. Ou quase. (Tavares, 2010: VI. 53)

Estas dualidades são igualmente expressivas em *Histórias Falsas* nas quais o imaginário eufórico *Era uma vez* empalidece para dar lugar à distopia, às fissuras e fracturas do carácter vingativo e obsessivo de algumas personagens, à lucidez e ao estoicismo de outras. Não espere o leitor histórias no domínio do fantástico até porque o autor assume o seguinte:

«Quando as escrevi o que me interessava era, em primeiro lugar, exercer um ligeiro desvio do olho em relação à linha central da história da filosofia; por outro tinha curiosidade em perceber o modo como a ficção – verosímil ou nem tanto – pode se encontrar suavemente num fragmento da verdade até ao ponto em que tudo se mistura e se torna uniforme». (Tavares, 2015: 11)

9 Cf. Tavares, 2010: VII. 5

A epígrafe de Jorge Luís Borges — *Já não me lembro se fui Abel ou Caim* — com que iniciam *Histórias Falsas* — deixa-nos de sobreaviso para a indissociabilidade do lado luminoso e do lado obscuro do *ethos* do indivíduo, nas suas ambiguidades e ambivalências ético-morais. Afinada a expectativa, nestas nove pequenas histórias, independentes e autónomas — *História de Listo Mercatore*; *História de Metão, o pequeno*; *a História dos tiranos*; *História de Aurius Anaxos*; *História de Elia de Mircea*; *História de Julieta — a Santa da Baviera*; *História de Lianor de Mileto*, *História de Faustina — a medrosa*; *História de Arquitas* — a infâmia e o macabro agigantam-se e os actos sublimes e hediondos convivem osmoticamente. Constate-se: “Aurius primeiro decidiu agir de modo a que a última das compaixões, que sempre aparece nos instantes anteriores a qualquer massacre, não o fizesse abandonar o caminho que sentia ser o único que valia a pena ser percorrido até ao fim. Determinado a matar Anaxágoras e tornar-se assim, um pequeno deus, pelo bem e o mal acumulados num só acto” (Tavares, 2014, 64).

Gonçalo M. Tavares revela, reiteradamente, em diversas circunstâncias, as suas preferências pela corrente filosófica do estoicismo, repare-se em *Uma Viagem à Índia* quando o protagonista troca com o sábio *As Cartas a Lucílio de Séneca*¹⁰, ou mesmo o *Senhor Calvino* do *Bairro* que se manifesta um estoico em muitas das suas qualidades e motivações¹¹. Em *Histórias Falsas* a alusão é explícita aos filósofos pré-socráticos das diversas escolas — Heraclito de Éfeso, Tales de Mileto, Empédocles, Diógenes, Zenão, Anaxágoras —, assim

10 Cf. Tavares, 2010: VIII. 77.

11 Em entrevista à Revista *Somos Livros*, o autor é questionado sobre o livro ao qual volta recorrentemente, a sua resposta é perentória: “Continua a ser o mesmo de sempre: *Cartas a Lucílio de Séneca*. Tem dois mil anos” (Bertrand Livreiros, 2017: 12). A propósito do perfil estoico do Senhor Calvino, vide Martins, 2017: 423-436.

como a figuras históricas da Antiguidade Clássica e a personagens mitológicas – Platão, Procrustes, Píndaro, Homero, Alexandre o Grande. Inclusivamente, uma das histórias é sobre a mulher de um dos mais célebres estoicos – o imperador Marco Aurélio – Faustina, *que recebeu no amor o pouco que pode dar quem do mundo se defende não esbanjando emoções*. Seguidor da máxima primeira dos estoicos: nada em excesso e tudo com parcimónia, Marco Aurélio não ignorou Faustina, mas não a acompanhou (Tavares, 2014: 77). Ouve-se ainda, implicitamente, os ecos da Antiguidade no episódio de Listo Mercatore, na aprendizagem gradual que o conduz a uma vida despojada e desprentensiva. Este episódio reaviva na nossa memória o hipertexto de Álcman “Sopa de ervilhas” (fr. 17 PMG)¹².

O corpo de Listo, o asceta – como ficou conhecido nos últimos anos –, transmitia uma calma incomum. Morreria no meio do sono, tranquilo. Um último facto: naquele dia os vizinhos abriram o apertado compartimento onde ele guardava os alimentos. Estava praticamente vazio. Apenas algumas garrafas de água; e lentilhas. (Tavares, 2014: 37)

A reescrita da história Shakespeariana de Romeu e Julieta, mantendo a tragicidade e a morte dos amantes como denominador comum, modelou e diluiu todos os traços de perfectibilidade e romantismo. Simultaneamente, não dissolve a noção de incondicionalidade amorosa mas *mutatis mutandis*, é agora assimétrica e unilateral, manifestada apenas por Julieta. Romeu revela-se falível, intempestivo e vertiginoso, exacerbado nas suas emoções, sem

12 “E um dia eu te darei uma trípode,/na qual...poderás reunir./Ainda não estive ao lume, mas depressa./Estará cheia de sopa de ervilhas, aquela que Álcman,/O comilão, adora comer quente depois do solstício./Ele não come coisas finas, mas procura comida popular,/ Como o povo” (Lourenço, 2006: 19).

escapar ao tédio hipercontemporâneo, nos antípodas de uma atitude prudente e sábia, apesar de seguidor de Heraclito: “Obcecado pela procura era excessivo na rapidez com que passava pelas coisas. Julieta era bela; ele aproximou-se e “dois animais se entenderam”, isto é, apaixonaram-se, juraram o amor, e no dia seguinte acordaram. Ela embevecida. Ele, com tédio” (Tavares, 2014: 16). O individualismo de Romeu da Baviera vai-se desenvolvendo nesta teia de traição e amoralidade, apaixonara-se por Julieta como antes se apaixonara por outras, e como depois se apaixonaria de forma arbitrária por objetos, coisas, acontecimento, factos e pessoas, nesta labilidade de sentimentos, sempre volúveis e inconstantes. A violência é uma característica que o retrata condignamente: impiedoso, dizimara metade de um povo, apenas na ambição de que a outra metade o tornasse célebre, nesta desmesura hedonista e egocêntrica, sem sabedoria para viver o que quer que fosse além do momento presente. O final da história em nada é surpreendente, porém os requintes e contornos da violência sofrida pelos corpos dos amantes, queimados pelo fogo, dá conta de um último sacrifício de Julieta da Baviera, apelidada por “a que quase trai” quando afinal sempre fora fiel. Ela que foi atacada, queimada, massacrada e saqueada, consegue ter um derradeiro gesto de sublimidade, no momento da morte: consagra-se primeiro do que Romeu. Provavelmente, seria ele capaz de suportar as agruras muito mais tempo do que qualquer comum dos mortais. Os impulsos persecutórios, de violência crua e ostensiva são o fio condutor em toda a obra, seja no ódio do imperador Conrado III, seja na criada de Tales de Mileto – trocista e sádica – ou ainda no tirano (falaciosamente anónimo, já que todos os tiranos têm o mesmo nome). Certo é que todas as personagens estão no encalço de alguém ou são perseguidas. Instintos vingativos e perversos invadem estas páginas testando a coragem daqueles que por intermédio da sagacidade desafiam a imortalidade, com

tonalidades masoquistas e de escárnio em relação ao próprio sofrimento:

Zenão via com indiferença os ferros afundarem-se na carne, torcerem-na, arrancarem pedaços, queimarem outros. Nos intervalos dizia: a dor não existe. E acrescentava, provocador: o rei não existe. Cristo, séculos mais tarde, mostrou-o aos homens: a resistência da carne é bem menos do que aquela que a História deseja. Torturado até ao limite Zenão acabou por morrer. (Tavares, 2014: 55)

Veja-se ainda a História de Aurius Anaxos que radicalizou, obsessivamente, o entendimento do termo latino *concepere*, ‘tomar algo’, assumindo como sinónimo último de assassinato, uma vez que ‘agarrar algo por completo’ era fazer com que isso deixasse de existir. A sua obstinação patológica, causadora de alguma perplexidade no leitor, não servia se não para mostrar o relativismo dos acontecimentos e das acções, mesmo que para isso fosse necessário matar o próprio primo filósofo Anaxágoras:

Decisão tomada: demonstraria que não há o mal absoluto. Facto: na cabeça e no corpo o destino da sua vida era agora um único: matar Anaxágoras. O que provaria ele com este gesto? Provaria que um acto aparentemente condenável e injusto – matar um familiar cuja sabedoria e bondade eram inegáveis – seria, ao mesmo tempo, um acto louvável pois não seria mais do que pôr em prática ideias do próprio Anaxágoras, isto é, e por outras palavras, seria como obedecer a uma ordem do filósofo. (Tavares, 2014: 63)

A consistência deste ato radica na falácia das premissas:

Aurius Anaxos ao assassinar Anaxágoras faria, com esse acto vindo do mal – o assassinio –, um acto que caminha para o bem: mostrar que as

ideias do assassinado são correctas. O pensamento de Anaxos chegava a este ponto: se não mato Anaxágoras provo que ele não tem razão e que afinal podemos separar todas as coisas, moralmente e com clareza. Concluía: não o matar é cometer a maior injustiça sobre um filósofo: não levar a sério as suas ideias. (Tavares, 2014: 63)

Pergunte-se o leitor pelo desfecho da história, pois encerra com laivos da mais profunda piedade e sabedoria.

A violenta vingança de Marco Aurélio por ter sido traído pela mulher Faustina contou com o assentimento do imperador. Este é igualmente um episódio bizarro, na distorção da culpa do filósofo: “mas que fazer agora se o homem foi dotado de memória? [...] Reflectiu Marco Aurélio: morrer não basta, por vezes as paixões resistem ao túmulo” (Tavares, 2014:79). Nesse sentido, as nuances téticas, perversas, sanguinárias na representação da brutalidade animalasca do Homem sobem ao palco, apesar do homem ser “animal com coração maior que o corpo” (Tavares, 2014: 79). O plano era tão simples quanto macabro, matar intrepidamente o centurião amante de Faustina, e verter o seu sangue sobre o corpo dela pois “só o asco pode fazer esquecer com rapidez o amor” e para que a memória retivesse apenas o horror. Assim foi. Marco Aurélio antes de ser estoico era um marido traído, empossado dessa legitimidade, na pulsão da sua raiva e na exacerbação do ódio. Quanto ao imperador “diga-se, não existia o ódio do enganado, apenas razão, prudência, planeamento” (Tavares, 2014: 79). Já em Faustina vislumbrava-se rasgos de arrependimento, rogando por clemência e piedade, e no fim apenas um sentimento de culpa que a acompanhara pelo resto da vida, obsessiva e doentamente.

Sem sairmos do campo sémico da obsessão, passemos à série o *Bairro*, focando um vizinho, em particular, o *Senhor Calvino*

que dará corpo a esta atitude analítica e obstinada na leitura dos acontecimentos.

No seu conjunto [...] é um projecto enorme. [...] Acho que no final vai ficar algo como se fosse uma história da literatura, mas em ficção[...]. São personagens que, embora guardando o espírito do nome que levam – quer seja pelo tema, pela lógica de pensamento, escrita etc. – são ficcionais, autónomas, personagens que fazem o seu caminho. (Entre Livros, 2007)

A vizinhança reúne-se pelo recurso metalético, da realidade para a ficção, e apesar de não revelarem este lado patológico tão exacerbado, como algumas figuras anteriormente mencionadas, apresentam posturas igualmente obsessivas, analíticas, curiosas, ávidas e ansiosas, com pensamentos redundantes e ruminativos, aqui em particular o *Senhor Calvino*. A propósito da lucidez, o Senhor Calvino lembrou-se “daquela personagem descrita pelo escritor T., personagem que era tão vesga que às quartas-feiras olhava, ao mesmo tempo, para os dois domingos. E Calvino pensou: isso sim, é um olhar lúcido”. (Tavares, 2005: 69)

O sonho e o universo onírico ao mesmo tempo que representam uma fuga para um mundo abstrato contribuem também para o entendimento da realidade como um efeito complementar¹³. As

13 Veja-se o simbolismo em *Uma Viagem à Índia*: “E Bloom sonhou. Especulações abstractas e fugas do planeta/através de escadas que voam, a Natureza a ser cortada/em dois como um bolo de anos: metade da realidade com a vela ridícula a ser apagada/pelo seu sopro. Sonhou ainda com uma nuvem/que não subia mais do que três metros acima do solo:/e crianças no escadote a empurra-la para cima. /E no tal sítio que não se sabe onde é,/sítio onde aparecem os sonhos, /apareceu-lhe ainda um país repugnante e húmido/composto de lama e de um palco elevado por estacas em que os habitantes faziam o que todos os habitantes fazem/mas um pouco mais acima.” (Tavares, 2010: II. 62); Veja-se ainda em *Histórias Falsas*: “Uma noite,

aventuras deste vizinho começam com uma trilogia de sonhos, o primeiro dos quais em vertigem e em queda do alto de trinta andares. Depois da adrenalina e do contratempo desta queda, sem sequer ter tempo para pensar, o *Senhor Calvin* repara numa *personagem estratégica* e na atividade incansável da sua preguiça: “apenas avançava o suficiente para poder recuar (...) dormia, umas vezes aqui, outras ali. Mas nunca mais além” (Tavares, 2005: 27). O itinerário de Bloom era pelo tédio e pela melancolia, o de Calvino contraria a inércia através desta pulsão analítica e pela observação do mundo. A consciência da fragilidade da natureza humana é perscrutável no episódio do balão:

No fundo, o balão era um sistema simples de apontar para o Nada. Este sistema, a que vulgarmente se chama balão, no fundo rodeava com uma camada fina de látex uma pequeníssima parte da totalidade do ar do mundo. Sem essa camada colorida, aquele ar, agora como que sublinhado e salientando-se de resto da atmosfera, passaria completamente despercebido. (...) E a quase insuperável fragilidade do balão obrigada ainda a um conjunto de gestos protectores que lembravam a Calvin a pequena distância que existe entre a enorme e forte vida que ele agora possuía e a enorme e forte morte que andava sempre, como um insecto desconhecido mas ruidoso a cada momento a circular em seu redor. (Tavares, 2005: 16-17)

porém, a intensidade que ensina entrou no sonho. Viu-se num mosteiro, submisso. Imitava até ao ponto de repetir o gesto de levantar o dedo indicador da mão direita quando lhe faziam uma pergunta, exactamente como costumava fazer o mestre. No sonho o mestre perguntou – porque levantas o dedo indicador?” (Tavares, 2014: 72)

Os exercícios que desenvolvem os músculos da paciência e testam a resiliência sucedem-se, veja-se o episódio das varas paralelas, em que Calvino tenta quantificar o esforço despendido para transportar duas varas paralelas ao solo, numa ânsia de ajustar o seu esforço às exigências do mundo, nem mais nem menos; acrescente-se o episódio da colher em que para transportar o monte de terra de um ponto A para um ponto B, Calvino preferia uma colher de café a uma pá por sentir que aprendia na proporção inversa às suas dimensões. Em suma, só se apreendem grandes coisas nos pequenos gestos e nos mínimos esforços se forem constantes e persistentes. Toda a sua atitude se ajusta à infinitude e imperfectibilidade do mundo, numa escrita fragmentada, tal como é fragmentado e parcial o nosso conhecimento da realidade. A sua problematização reivindica formas, fórmulas, geometrias e trajetos para quantificar a natureza humana e para torná-la mais palpável, há que pesar expectativas, adequar desejos e vontades.

O Senhor Calvino tem a obsessão pelo movimento, tal como Bloom, no desdobramento de todas as coordenadas – espaço, tempo, distância e velocidade – ora com ritmos sincopados, ora em contratempo, porque a inerência da morte na vida é irrevogável. Sendo esse o foco da sua angústia, frustração e decepção há que reajustar ritmos e ajuizar sobre os esforços empreendidos. A pulsão deste vizinho radica na necessidade de delimitação da existência, confirme-se pelo léxico: exatidão, verificação, aceleração, contratempo, velocidade, atraso. A escolha verbal desdobra-se na coerência destes sentidos proactivos e de responsabilização do indivíduo: pensar, compreender, lembrar, ver, verificar, fazer, conhecer, descobrir, acelerar, saber. O Senhor Calvino, tem a consciência de que cinco sentidos não abarcam a realidade nas suas inteiras dimensões mas e se se convertessem em dois pares e meio de asas? Vejamos o episódio de *Archaeopteryx* que conclui o seguinte:

No fundo, sobem através do ar (ou mantêm-se estáveis nas alturas) e não caem. Não cair está dentro da sua natureza, e têm sabido mantê-la, o que não é de todo um desastre. Poderíamos dizer que os pássaros não esquecem a sua essência: têm boa memória. Desde o *Archaeopteryx* que não se esquecem daquele modo particularmente invejável de não cair, que é voar. (Tavares, 2005: 35)

As aventuras de Calvino começam em queda e encerram com um voo, nesta ciclicidade vertiginosa que é a contemporaneidade. A cisão e o trauma são inerentes a estes urbanismos da pós-modernidade como último reduto de nos olharmos e nos apre(e)ndermos na possibilidade sisifista de sublimação e superação¹⁴.

III. HAVERÁ ESPAÇO PARA UM FINAL FELIZ NA HIPERCONTEMPORANEIDADE?

*O Senhor Calvino parou então (até porque não podia avançar mais).
Havia encontrado o que tantos procuravam: o infinito”.*

Gonçalo M. Tavares, *O Senhor Calvino*

Em tom de conclusão, no presente trabalho tentámos demonstrar o lado mais escondido e obtuso da natureza humana, inevitavelmente dotada de traços disfóricos e distópicos. A par, tentámos escrutinar

¹⁴ N'Uma *Viagem à Índia*, o *topos* da queda, dos traumas, da viagem enquanto fuga e reencontro do herói é central: Tudo cai na terra com urgência, mas tudo/se levanta ou voa, sem pressas – o mundo não tem/os dois sentidos equilibrados. Como se existisse/um estilo perfeito e antigo na queda e uma novidade/motora (que ainda não funciona) no levantar voo. Mesmo naquilo que não se move: o que é mais antigo/não faz força para respirar” (Tavares, 2010: III. 67). (Vide Martins, 2017: 379-389).

algumas características transversais à matriz literária do autor, na tendência *in fieri*, denominada hipercontemporânea. Torna-se relevante sublinhar que esta análise não pode ser desenvolvida arredada da tradição clássica, pois vivemos sempre nas intermitências de Ariadne e Pandora, Prometeu e Sísifo. O autor d' *Uma Viagem à Índia* acredita que um clássico pode ser muito mais contemporâneo do que um livro escrito na contemporaneidade. Lembremos ainda a obra *Os velhos também querem viver* (2014), um texto dramatúrgico que dialoga com *Alceste* de Eurípides, numa reinterpretação que atualiza a mundividência helenista com os conflitos nos Balcãs no final do século xx.

A narrativa das três obras em análise constrói-se pelo jogo de ironia e antinomias – descrição versus desconstrução; texto versus intertexto; antinarrativa versus pequena história –, numa dinâmica de justaposição, coordenação, disjunção, na senda do que é múltiplo e plural, em detrimento do que é uno e indivisível¹⁵. O fulgor e mérito de Gonçalo M. Tavares radica na sua capacidade de hibridizar os géneros literários, com particular fascínio pelo fragmento e pela natureza ensaística. *Uma Viagem à Índia*, não deixando de prestar reverência ao épico, exhibe tonalidades romanescas e ensaísticas, da mesma forma, a escrita em fragmento do *Bairro* e até na própria contenção e assertividade das *Histórias Falsas*, numa *dispositio* internamente desarticulada, na acumulação de pequenas narrativas¹⁶.

15 Por cima da catástrofe, de um ponto de vista aéreo, /o homem é capaz de ironizar,/porém, já debaixo da catástrofe,/ debaixo dos escombros,/a ironia será a última a aparecer/depois da acção instintiva de defesa,/do desespero que ainda emite ordens e tentativas,/e do último grito que assinala o fracasso (Tavares, 2010: I. 25).

16 O ensaio é o menos imaculado dos géneros, a sua atitude é a menos hierática e hierárquica. [...] Quando começa a configurar-se um ensaio, é uma dupla configuração que acontece, em simultâneo: impõe-se-me a ideia, vislumbro-lhe o corpo (a forma). Mas desconheço a lei por que se rege. O ensaio é um género sem género, mas tem sexo(s). [...] Neutro é o ensaio, não

João Barrento chama a atenção para esta anatomia do fragmento e do ensaio, *géneros intranquilos*, osmósicos e movediços tanto mais quando os tentados definir. Certo é que a *brevitas* se impõe como lei, por sua vez, directamente proporcional à expressividade que veiculam: “cada colectânea de fragmentos é um contínuo sempre em aberto” (Barrento, 2010: 65).

Na post-modernidade, a história narra-se de forma parcial, fragmentada, na descontinuidade do tempo e da memória, um fenómeno cultural e artístico que subverte os próprios conceitos que desafia, no qual o leitor é também responsabilizável pela revelação da multiplicidade de associações que cabem em cada leitura¹⁷. No fundo, é como se se operasse um resgate de materiais, num exercício subjetivo e parcial – *aemulatio* e *variatio* – vestígios arqueológicos que somos levados a reconstruir e a recompor na procura de nossos sentidos.

O despojamento niilista do mundo, a errância angustiada e atormentada, definiu a viagem de Bloom, reverbera nas ações de muitas das personagens falsas e assume lugar cimeiro no urbanismo de

por não ter marca mas por um excesso de marcas, por um indefinido que se acre a todas as possibilidades do Como e do Quê, que traz a marca do outro, do múltiplo e mutável, da experiência do in-fixável que o informa: o Isso do inconsciente. [...] O seu princípio é o da contaminação, e não rejeita o incesto. (Barrento, 2010: 24-25).

17 “Para um certo número de intelectuais, o tempo já não é hoje um princípio da inteligibilidade. A ideia de progresso, que implicava que o depois pudesse explicar-se em função do antes, naufragou de certo modo nos recifes do século XX, ao deixar para trás as esperanças ou as ilusões que haviam acompanhado a travessia do mar largo no século XIX. Esta questão, para dizer a verdade, refere-se a várias constatações distintas umas das outras: as atrocidades das guerras mundiais, dos totalitarismos e das políticas de genocídio, que não são testemunhos é o mínimo que se pode dizer – de um progresso moral da humanidade; o fim das grandes narrativas, isto é, dos grandes sistemas de interpretação que pretendiam dar conta da evolução do conjunto da humanidade, e que não o conseguiram, do mesmo modo que se extraviaram ou se apagaram os sistemas políticos que se inspiravam oficialmente nalguns deles”. (Augé, 2016: 27)

um *Bairro*, por onde Calvino deambula e passeia. A ausência de um regresso, no sentido de final feliz ou de finalização de um processo, o retorno inconcluso e em aberto é transversal às três obras. Estas personagens agem numa autossabotagem do seu espaço conforto para se incitarem a novas ações e para empreenderem novas demandas:

Conta Júlio César que certos povos, quando se sentiam preparados para atacar e conquistar outros países, incendiavam as suas próprias cidades e habitações, queimando todos os alimentos que não eram necessários para a expedição. Com este gesto deixavam atrás de si a devastação completa, impossível de ser refeita, e deste modo obrigavam os soldados à maior coragem possível: não havia regresso. (Tavares, 2014, 63)

As personagens que por aqui desfilaram percebem que o fracasso e desistência medem forças com a coragem e altruísmo, na descoberta de uma moral e de uma ética que regulem a sua relação com os outros: “Fácil é vencer quando se é mais forte, difícil é utilizar a força para os outros não perderem; mas só isto é justo” (Tavares, 2014:70).

Na tentativa de sistematizar os principais traços e perfis das personagens, apresentamos o quadro seguinte que reitera a articulação entre as obras em análise:

	<i>Uma Viagem à Índia</i>	<i>Histórias Falsas</i>	<i>O Senhor Calvino (Bairro)</i>
Vertigem/queda	+	+	+
Homicídio	+	+	+
Perseguição	+	+	+
Exacerbação das emoções e obsessão	+	+	-
Melancolia	+	-	+
Decepção	+	+	+

	<i>Uma Viagem à Índia</i>	<i>Histórias Falsas</i>	<i>O Senhor Calvino (Bairro)</i>
Lucidez e análise	+	+	+
Memória <i>versus</i> esquecimento	+	+	+
Ausência divina	+	+	+
Consciência da fragilidade e pequenez	+	-	+
Tragédia e catástrofe	+	+	+
Curiosidade e ansiedade	+	-	+
Individualidade/Individualismo	+	+	+
Frieza	+	+	-
Força e violência	+	+	-
Vingança	+	+	-
Medo	+	+	-
Animosidade e inveja	+	+	-
Perversidade e psicopatia (sadismo e masoquismo)	+	+	-
Ambiguidade e dialéctica	+	+	+
Conhecimento <i>versus</i> sabedoria	+	+	+
Sonho	+	-	+
Morte	+	+	+
Amoralidade/imoralidade	+	+	-
Traição	+	+	-
Tédio e ataraxia	+	-	+
Ressonâncias clássicas/ Intertextualidades	+	+	+
Ironia	+	+	+
Impulsos persecutórios	+	+	+
Fracasso	+	+	+
Relativismo e relatividade	+	+	+
Fragmento	-	+	+
Natureza ensaística	+	-	+
Transcendência	-	-	-

Matriz de denominadores comuns

O espaço e o tempo são dois conceitos inalienáveis na contemporaneidade, pelos quais se afina a ação e as expectativas humanas, na tangibilidade das aporias ontológicas, e contradições filosóficas, na alternância de utopias e distopias: morte, doença, tecnologia, técnica, loucura, morte, ciência. Nesse sentido, a decepção e a frustração são os pontos nevralgicos das sociedades contemporâneas, onde apenas há lugar para um humor atrabiliário e uma ironia subliminar. O protagonista pós-moderno é solitário, herdeiro da destruição e dos seus resultados, preferindo o exercício do esquecimento ao da lembrança, num frio conflito com o mundo. O *ethos* vincadamente marcado pelo individualismo, leva-o a perceber que afinal “estamos sós com tudo aquilo que amamos...a nossa solidão tem o tamanho das nossas ligações”¹⁸.

Na etimologia grega, utopia consente a ambiguidade de *outopos* ‘não lugar’ e de *eutopos* ‘bom lugar’. Se em Thomas More e no fulgurante século XVI a tendência era para um lugar perfeito, idílico, no século XXI caminhamos à contraluz, do avesso, na ausência e no vazio, numa relativização de tudo¹⁹. Em suma, felicidade talvez não seja um conceito consentâneo com o estado anímico destas personagens, que tentámos definir como hipercontemporâneas, ou talvez estas personagens nos convidem a reconsiderar o próprio conceito. O Senhor Calvino “Lembrava-se bem, aliás, da infelicidade

18 Gonçalo M. Tavares em entrevista ao *Jornal de Letras* (13 a 26 de Novembro, 2015).

19 “O lugar e o não-lugar são antes polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consuma totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação” [...] A distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço. Ora Michel de Certeau propôs, das noções de lugar e de espaço, uma análise que constitui aqui um preliminar obrigatório. Não opõe, pelo seu lado, os “lugares” aos “espaços” como os “lugares” aos não lugares”. O espaço, para ele, é um “lugar praticado”, “um cruzamento de mobiles”: são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo. (Augé, 2016: 70-71).

que acontecera a um seu amigo que, como tinha uma paralisia facial, estava sempre a rir, acontecesse o que acontecesse” (Tavares, 2005: 55). A este responde Bloom: “A intensidade com que se é esmagado não importa,/de facto o que importa é a intensidade que nos resta/ depois de sermos esmagados./A realidade não é coisa física, /mas pressentimento que nos cerca, /nojo – ou por vezes, raramente,/um certo assombro feliz” (Tavares, 2010: III. 75).

REFERÊNCIAS

- ARNAUT, Ana Paula (2006). “O todo e a(s) parte(s): o prazer do fragmento”. *Forma Breve*. 4: 217-228.
- AUGÉ, Marc (2016). *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: Letra Livre.
- BARBARENA, Ricardo Araújo (2016). “A hipercontemporaneidade ensanguentada de Ana Paula Maia”. *Letras de Hoje*. 51. 4: 458-465.
- BARRENTO, João (2010). *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio Alvim.
- BARRENTO, João (1995). “O Astro Baço: a poesia portuguesa sob o signo de Saturno”. *Colóquio Letras*. 135/136: 157-168.
- BERTRAND LIVREIROS (2017). *Somos Livros*. (entrevista). 15 Primavera: 8-12.
- BINET, Ana Maria; Angelini, Paulo Ricardo Kralik (orgs.) (2016). “Literatura hipercontemporânea”. *Letras de Hoje*. 51.4: 447-449.
- COHEN, Ralph (1995). “Do postmodern genres exist?”, in Marjorie Perloff (ed.). *Postmodern Genres*. Norman: University of Oklahoma Press. 11-27.
- LOURENÇO, Frederico (2006). *Poesia Grega de Álcman a Teócrito* (trad. e org.). Lisboa: Livros Cotovia.
- MARTINS, Ana I. C. (2017). “Uma Viagem à Índia: as itinerâncias melancólicas de um (anti)-herói clássico”, in Cristina Pimentel e Paula

Morão (coords.), *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura: Presenças Clássicas nas Literaturas de Língua Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação. 379-389.

RIBEIRO, Anabela Mota (2015). “Literatura: para ver o lado escondido do Humano”. *LER*. 140. Inverno: 72-79 (entrevista).

SOARES, Rodrigo (2005). “Novo Humanismo”, in Carlos Reis, *História Crítica da Literatura Portuguesa*. Vol. IX: *Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Lisboa: Verbo. 39-40.

TAVARES, Gonçalo M. (2005). *O Senhor Calvino*, Lisboa: Editorial Caminho

TAVARES, Gonçalo M. (2010). *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Caminho.

TAVARES, Gonçalo M. (2014). *Histórias Falsas*. Lisboa, Caminho.

TERRON, Joca (2007). *Entre Livros*, edição 29. http://www2.uol.com.br/entrelivros/artigos/entrevista_goncalo_m_tavares_-ler_para_ter_lucidez-_5.html [consultado em 11/12/2017].