



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

DIOGO DA SILVA NASCIMENTO

**CAMINHOS E DESCAMINHOS EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA*,
DE GONÇALO M. TAVARES**

Londrina
2016

DIOGO DA SILVA NASCIMENTO

**CAMINHOS E DESCAMINHOS EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA*,
DE GONÇALO M. TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Telma Maciel da Silva.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL.

Nascimento, Diogo da Silva.

Caminhos e descaminhos em Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares / Diogo da Silva Nascimento. - Londrina, 2016.
114 f.

Orientador: Telma Maciel da Silva.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.
Inclui bibliografia.

1. Tavares, Gonçalo M. - Teses. 2. Literatura Portuguesa - Teses. 3. Intertextualidade - Teses. I. Silva, Telma Maciel da. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

DIOGO DA SILVA NASCIMENTO

**CAMINHOS E DESCAMINHOS EM *UMA VIAGEM À ÍNDIA*,
DE GONÇALO M. TAVARES**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Sandra Aparecida Ferreira
Universidade Estadual Paulista - UNESP

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 20 de abril de 2016.

Aos meus amigos, companheiros dessa viagem.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a:

Telma Maciel, pela orientação, apoio e amizade desde a graduação. Quiçá não teria prosseguido essa viagem acadêmica não fosse ela.

Luis Carlos S. Simon, pelo apoio na fase inicial do mestrado.

Aos queridos que fizeram e fazem parte da minha vida: Tati Zambrim, Juliana Cuenca, Natasha Rocha, Fernanda Suaiden, Fabiano Santos, Adenize Franco, Douglas Lins, Cleidi Oliveira, Rodrigo Faria e Patrick Gauner.

Alessandro Danielli, pelos dias de refúgio e carinho.

André Lucas Cuenca, pela ajuda nas traduções.

Miguel Heitor Braga e Laura Brandini, pelas críticas, comentários e sugestões fundamentais na banca de qualificação.

Aos colegas da UEL, professores e alunos de Letras, que compartilharam o conhecimento e o gosto pela literatura.

Aos meus pais, Ademir e Sueli, que dispensam explicações.

A CAPES, pelo apoio financeiro.

“Em que está trabalhando?”, perguntaram ao sr. K. Ele respondeu: “Tenho muito o que fazer, preparo o meu próximo erro”.

(Bertolt Brecht, *Histórias do sr. Keuner*, p. 17)

NASCIMENTO, Diogo da Silva. *Caminhos e descaminhos em Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares*. 2016. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este trabalho objetiva a abordagem da obra *Uma viagem à Índia* (2010), do escritor português Gonçalo M. Tavares, levando em consideração (1) as relações intertextuais com *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões; (2) a configuração do protagonista Bloom, tendo em vista os arquétipos do herói épico; (3) o mecanismo da melancolia e do pessimismo em Bloom. Uma vez estabelecida a relação com o clássico renascentista, pretende-se analisar de que modo e em que medida esses elementos são construídos na narrativa de Tavares, que ora apropria-se do modelo épico ora distancia-se. Além do diálogo com a epopeia camoniana, Tavares, ao dar o nome de Bloom para o protagonista de *Uma viagem à Índia*, sugere também uma relação com *Ulysses*, de James Joyce, que, por sua vez, volta-se para *Odisseia*, de Homero. Nesse sentido, percebe-se que é estabelecido na obra de Tavares um entrelaçamento de vários textos que se desdobram em outros significados. Pretende-se, pois, recompor esses fios tecidos pelo autor a fim de compreender melhor a construção da obra e personagem.

Palavras-chave: *Uma viagem à Índia*. Intertextualidade. *Os Lusíadas*.

NASCIMENTO, Diogo da Silva. *Paths and detours on Uma viagem à Índia*, by Gonçalo M. Tavares. 2016. 114 p. Dissertation (Master's Degree in Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This study aims to approach the work *Uma viagem à Índia* (2010), by Portuguese writer Gonçalo M. Tavares, considering (1) the intertextual relationships with *Os Lusíadas*, by Luís Vaz de Camões; (2) the configuration of the leading figure, Bloom, in view of the epic hero models; (3) and the mechanism of melancholy and pessimism in Bloom. Once established the connection with the renaissance classic, it is intended to be analysed how these elements are built on Tavares' narrative, which sometimes appropriates the epic model or subverts it. Besides the dialogue with the camonian epic, Tavares, by naming Bloom the protagonist of *Uma viagem à Índia*, also suggests a connection with *Ulysses*, by James Joyce, which relates to Homero's *Odisseia*. In this regard, one notices that it is established on Tavares' work a network of many texts that unfold in various other meanings. Therefore, the purpose is to restore the threads woven by the author in order to understand better the construction of the work and character.

Key words: *Uma viagem à Índia*. Intertextuality. *Os Lusíadas*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 UMA VIAGEM PELO DIÁLOGO LITERÁRIO	14
1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE.....	14
1.2 VOZES QUE RESSOAM: POLIFONIA E DIALOGISMO	21
1.3 TEXTOS EM MOVIMENTO: A INTERTEXTUALIDADE	27
2 UMA VIAGEM DE CAMÕES A GONÇALO M. TAVARES E VICE-VERSA	34
2.1 APROPRIAÇÕES E DESVIOS DO GÊNERO ÉPICO	34
2.2 VIAGENS: GLÓRIA E DECADÊNCIA, NATUREZA E MÁQUINA	39
2.3 MAPA NÁUTICO: CAMINHOS E DESCAMINHOS	68
3 UMA VIAGEM AO CENTRO DO HOMEM	79
3.1 BLOOM, APENAS UM HOMEM.....	79
3.2 BLOOM E A HERANÇA LITERÁRIA	87
3.3 MELANCOLIA E PESSIMISMO: ASPECTOS DA DESORDEM HUMANA	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	99
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS	108
ANEXO A – Canto I	109
ANEXO B – Canto III.....	110
ANEXO C – Canto VI.....	111
ANEXO D – Canto VII	112
ANEXO E – Canto IX.....	113

INTRODUÇÃO

Todas as viagens são sempre um regresso ao passado de onde nunca saímos. (Eduardo Lourenço)

A ideia desta dissertação nasceu a partir do contato com a obra de Gonçalo M. Tavares e os estudos sobre intertextualidade nas duas iniciações científicas de que participei durante a graduação. Na primeira iniciação científica, vinculada ao projeto de pesquisa “Metateatro e intertexto no teatro moderno”, estudei a obra *A colher de Samuel Beckett* (2002), e na segunda, vinculada ao projeto “Relações intertextuais na literatura contemporânea de Língua Portuguesa”, estudei o livro *O senhor Brecht* (2005).

No início de 2014, após o processo seletivo para o ingresso no mestrado, comecei a leitura do livro *Uma viagem à Índia* (2010) e tão logo fui tomado pela vontade de estudá-lo. Vontade que veio se concretizar já no mestrado, após uma conversa com a orientadora, substituindo o projeto inicial cujo objeto seriam obras (ainda por definir) da coleção “O Bairro”. Durante a leitura, fiquei fascinado com a proposta de Gonçalo M. Tavares e a sua ousadia em retomar um clássico da literatura portuguesa como também pelo seu caráter crítico e irônico.

O escritor e também professor universitário Gonçalo M. Tavares, nasceu em 1970. Sua estreia na carreira literária foi em 2001 com a publicação de *Livro da dança*. Em quinze anos de carreira, um período relativamente curto, Tavares publicou mais de trinta títulos e, de acordo com o blog do escritor¹, suas obras já foram traduzidas em trinta e cinco línguas, com edição em quarenta e seis países.

Tavares é considerado um dos principais nomes da literatura de língua portuguesa contemporânea. Recebeu importantes prêmios como, por exemplo, o Portugal Telecom (Brasil, 2007 e 2011), o Prêmio José Saramago (Portugal, 2005), Internazionale Trieste (Itália, 2008), Belgrado Poesia (Sérvia, 2009), Prix Goncourt (França, 2010 e 2011), entre vários outros.

A produção literária de Tavares tem uma característica bem peculiar, o escritor português trabalha, sobretudo, com projetos. Cada um desses projetos possui uma especificidade, um universo distinto. Tem-se, por exemplo: a série “O Bairro”, sendo um bairro fictício em que os moradores são escritores consagrados, havendo um diálogo com o

¹ Disponível em: <http://goncalomtavares.blogspot.com.br/>. Acesso em: março de 2015.

universo literário de cada escritor-habitante; “Enciclopédia”, cuja classificação indica justamente o modo como usar e ler os três livros que compõem esta série (*Breves Notas sobre Ciência, Breves Notas sobre o Medo e Breves Notas sobre as ligações*); “O Reino”, uma série que gira em torno basicamente da maldade, da violência e do medo. Há ainda outras séries como “Livros pretos”, “Investigações”, “Short Movies” e “Arquivos”, por exemplo.

Outro viés de Tavares que também chama a atenção é a releitura de obras clássicas e a retomada do universo de escritores consagrados. Tavares, assim, “faz um percurso parecido ao dos escritores portugueses, mas com uma diferença básica em relação à temática. A tradição parece ser, também, o moto-contínuo da sua produção, mas não a tradição portuguesa, em especial” (SILVA, 2012, p. 209).

A série “O Bairro”, como já apontado anteriormente, segue essa perspectiva. Nessa coleção, cada livro (são dez volumes até agora) dialoga com o conjunto da obra de um escritor, são eles: *O senhor Valéry; O senhor Henri; O senhor Brecht; O senhor Juarroz; O senhor Kraus; O senhor Calvino; O senhor Walser; O senhor Breton; O senhor Swedenborg; O senhor Eliot*. Além de esse bairro ficcional ser habitado por escritores, há ainda outras figuras importantes como o polímata Emanuel Swedenborg.

Para tanto, há uma obra para cada morador e, se levado a cabo (conforme o mapa do bairro que vem nos livros já publicados), a série terá em torno de quarenta títulos. Esse projeto possui um tom mais cômico e lúdico, com uma ironia afiada, tão característica em Tavares, como é possível perceber nessa micronarrativa, presente em *O senhor Brecht*: “Num certo país apareceu um homem com duas cabeças. Foi considerado um monstro, e não um homem. Noutro país apareceu um homem que estava sempre feliz. Foi considerado um monstro, e não um homem” (TAVARES, 2005b, p. 65). O estilo de Tavares é caracterizado por ser sucinto, lúcido e preciso. São, em geral, narrativas de fôlegos curtos, como Bruno Lorenzatto descreve em artigo na revista *CartaCapital*:

Seu estilo assim poderia ser descrito: o mínimo de palavras produzindo o máximo de efeito estético – escassez de signos que engendra excesso de sentidos. Uma bomba prestes a explodir ou o oposto: um destroço. O que resta depois da explosão, matéria despedaçada e enigmática que fascina. A destruição de uma realidade e a construção de outra possível (LORENZATTO, 2014).

Essa característica é notada até mesmo em seus romances, por vezes com capítulos curtos ou, como é o caso de *Uma viagem à Índia*, a própria construção das frases se dá de forma mais sucinta, em fragmentos. O mínimo de palavras, por sua vez, possibilita ao

leitor o máximo de interpretações possíveis justamente porque não está tudo dito, explicado, pelo autor.

Com isso, com essa tendência ao mínimo de palavras, percebe-se que também a ironia é potencializada. E a ironia e o humor sarcástico passeiam por toda a obra de Tavares. Como o livro *A colher de Samuel Beckett e outros textos* (2002), obra com três peças de teatro e dois ensaios, em que se verificam afirmações absurdas como “eu gosto das pessoas, porém não as suporto. Irritam-me” (TAVARES, 2002, p. 20), ou “Que coisa idiota esta: ter de esperar. (*pausa*) Ponham música. Para distrair os idiotas: música, ou então: problemas de matemática” (TAVARES, 2002, p. 27).

Aliás, isso esbarra em outra particularidade de Tavares: os gêneros de seus textos. O conjunto de sua obra transita por vários gêneros – romance, micronarrativa, poesia, teatro, ensaio –, muitas vezes não havendo uma preocupação nas formas fixas de cada um. Em uma entrevista concedida à *SaraivaConteúdo*, o escritor argumenta: “eu tento sentar-me e escrever o que tenho necessidade de escrever, o que é necessário naquele momento. Nunca penso que estou a escrever um romance, um poema, um conto, ou um ensaio. Há divisões clássicas com que não me identifico” (TAVARES, 2010).

Se em uma parte de sua obra sobressaem a ironia e o humor, há uma outra parte que possui um caráter menos cômico. Como é o caso das obras *Um homem: Klaus Klump*, *A máquina de Joseph Walser*, *Jerusalém* e *Aprender a rezar na era da técnica*, pertencentes à série “O reino”, uma coleção de obras de aspectos profundamente pessimistas e que, basicamente, tratam da ruína e da maldade humana.

Ler as obras dessa série, por vezes, é como observar as fotografias de *Êxodos*, de Sebastião Salgado. Os olhares que o escritor e o fotógrafo têm sobre o mundo parecem estar em certa sintonia, pois estão atentos a um fator: a crueldade humana. Ambos escancaram em narrativas e imagens aquilo que o ser humano é capaz quando impulsionado pelo ódio, exploram em suas obras o poder de destruição provocado pela maldade humana, essa maldade historicamente registrada. Aliás, em relação a isso, ambos têm uma concepção parecida, a de que a História do mundo basicamente se resume a uma história de guerras.

Já *Uma viagem à Índia*, objeto deste trabalho, possui as duas faces de Tavares. É uma obra com um tom de ironia e humor e, ao mesmo tempo, pessimista, pesada. É uma obra que provoca certo incômodo, vez ou outra, por possuir esse caráter duplo. *Uma viagem à Índia* é uma espécie de releitura de *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões, seja pela forma (o gênero) ou pelo conteúdo (o enredo). Contudo, essa releitura é feita de modo livre e

o escritor ora se apropria da epopeia camonianiana, ora a subverte. Desse modo, é estabelecida uma relação permanente de apropriação e negação do texto-fonte.

Esse livro, apesar de publicado recentemente, já possui alguns estudos acadêmicos, os quais serão relatados aqui. Luis Maffei, em seu artigo “Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos” (2011) – publicado na revista *Via Atlântica*, da USP – discute brevemente alguns aspectos de ironia presentes na obra de Tavares referentes ao papel do dinheiro na sociedade e a sua tensa relação com a obra de arte. Posteriormente, o professor relaciona essa ironia com o próprio autor, tendo em vista a sua posição privilegiada na literatura lusófona contemporânea. Trata-se de um artigo interessante, porém a perspectiva tomada pelo autor é um pouco diferente deste trabalho.

O artigo intitulado “Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares: uma epopeia contemporânea” (2013), publicado pela revista *Versalete* em 2013, de Maria Isabel da Silveira Bordini, então mestranda em Letras na UFPR, faz uma leitura reconstituindo a articulação entre *Uma viagem à Índia* e *Ulysses*, de James Joyce. Este trabalho baseia-se na análise de recuperação e ressignificação da epopeia presente nas duas obras, de Joyce e de Tavares, oferecendo um suporte na compreensão dessas relações específicas presentes na obra de Tavares.

A análise da professora Francine Weiss Ricieri, no artigo “Modos diversos de atingir a Índia: gêneros literários e descontinuidade” (2014), com publicação na *Revista do CESP* da Universidade Federal de Minas Gerais, foca o início de *Uma viagem à Índia*. Discute-se, neste artigo, o modo como se abre a narrativa de Tavares, levando-se em consideração a perspectiva de indícios da presença da melancolia já nas primeiras estrofes da obra de Tavares. Sua análise contribui a este trabalho em razão de sua percepção e compreensão sobre o caráter da melancolia em *Uma viagem à Índia*, tendo em vista compor este trabalho igualmente na parte em que será analisada a configuração do protagonista.

Em um artigo intitulado “‘O poder é inimigo dos versos’: ironia e distopia em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares” (2012), publicado pela revista *TriceVersa*, a professora Telma Maciel da Silva analisa as várias viagens que compõem a obra: o próprio trajeto da personagem Bloom na narrativa; a viagem do europeu ao oriente e suas causas/consequências; e a passagem de um modelo de herói épico para o personagem-comum. Essas várias viagens presentes na obra de Tavares são examinadas pela professora com intuito de mostrar a sua percepção de outra passagem: a do aspecto utópico (das epopeias) para o

aspecto distópico em Tavares. Outro estudo relevante para os temas que serão discutidos nesta dissertação.

Na mesma direção segue o artigo “Fronteiras revisitadas de uma utopia lusófona: uma leitura de *Uma viagem à Índia*” (2015), escrito por Rodrigo Xavier e publicado na revista *Convergência Lusíada*. Nele, o autor também propõe uma discussão sobre como se dá a questão da utopia épica na produção portuguesa contemporânea, ou seja, a produção inserida no período pós-utópico. Nesse sentido, Xavier discorre sobre o trabalho de atualização da tradição e percebe que a ironia é uma das principais ocorrências desse tipo de produção. O artigo não avança muito em relação às outras análises, no entanto contribui para os estudos e discussões sobre a obra de Tavares, reforçando o caráter distópico e irônico presente na obra, bem como contribui para os estudos acadêmicos sobre o autor.

Já o artigo “Contratempos durante a *viagem à Índia*, com Gonçalo M. Tavares” (2013), do professor Kim Amaral Bueno, presente na revista *Nau Literária*, investiga o tema da viagem presente na literatura portuguesa. A análise do pesquisador compreende, além de *Os Lusíadas* e *Uma viagem à Índia*, também *Viagens na minha terra*, de Almeida Garret, para complementar a sua discussão. Como é indicada no título, a questão dos contratempos na viagem de Bloom é fator que norteia a análise de Kim Amaral Bueno.

Além desses artigos, durante o andamento do presente trabalho, foi encontrada ainda uma dissertação sobre *Uma viagem á Índia*, defendida recentemente (em 2014) na Universidade de Coimbra. A dissertação *Uma viagem à Índia: antiepopéia e paródia*, do pesquisador Paulo Ricardo Flausino Mafra Vaz, correlaciona-se com este trabalho na medida em que a análise também verifica os distanciamentos e aproximações em relação à epopeia camoniana. Entretanto, cada pesquisa faz uma leitura particular da obra de Tavares e são justamente nessas leituras, e o foco dado a elas, que divergem os dois trabalhos de dissertação.

Vaz, por exemplo, trabalha a partir das principais características do pós-modernismo contrapondo-se não só à epopeia camoniana, mas também a outros textos portugueses do século XVI, bem como faz uma análise do protagonista Bloom enquanto um anti-herói. As discussões em torno do pós-modernismo não serão o foco deste trabalho, como também a análise do protagonista não partirá do pressuposto de anti-heroísmo (questão discutida no terceiro capítulo).

Desse modo, para dar conta dos assuntos propostos no presente trabalho, esta dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Uma viagem pelo diálogo literário”, compreende as discussões teóricas. Assim, considerando os dois gêneros literários

envolvidos neste trabalho, o romance e a epopeia, vale discutir primeiramente alguns aspectos sobre esses gêneros, sobretudo contrapondo-os, dados as apropriações e desvios do poema épico em *Uma viagem à Índia*. Posteriormente, cabe voltar à teoria sobre dialogismo e polifonia de Mikhail Bakhtin (1895-1971), uma vez que os estudos sobre intertextualidade bebem na fonte da teoria bakhtiniana. Na terceira e última parte deste capítulo, a discussão será focada no conceito de intertextualidade, em seu sentido mais estrito.

O segundo capítulo, “Uma viagem de Camões a Gonçalo M. Tavares e vice-versa”, abre com uma discussão sobre a questão dos gêneros romance e epopeia. Posteriormente, abrange a análise dos textos dos dois autores em uma espécie de leitura espelhada, uma vez que Tavares estabelece um paralelismo de ordem temática em relação aos cantos e às estrofes camonianas. Na terceira parte deste capítulo, faz-se uma leitura do mapa náutico, localizada ao final da narrativa de *Uma viagem à Índia*, seguindo a mesma perspectiva de análise entre as duas obras. Antes da análise do mapa, porém, discorre-se acerca da literatura de viagem com o intuito de indicar outros caminhos de leitura.

O terceiro e último capítulo, intitulado “Uma viagem ao centro do homem”, foca no protagonista Bloom. Nesta parte, analisa-se a configuração de uma personagem que carrega consigo uma tradição literária (Vasco da Gama, Leopold Bloom, Odisseu) e, ao mesmo tempo, está sob uma perspectiva da desordem humana. A narrativa é ainda carregada de uma atmosfera melancólica e pessimista, e esta é a análise da segunda parte deste capítulo, baseando-se principalmente nas considerações de Sigmund Freud e Giorgio Agamben sobre o assunto. Analisa-se o deslocamento psicológico de um protagonista, Bloom, que se constrói a partir de elementos como a fuga, o tédio, a “não-conquista” e várias outras errâncias que o distanciam do modelo altivo de herói épico e o aproximam à mediocridade humana.

1 UMA VIAGEM PELO DIÁLOGO LITERÁRIO

*Mesmo sem naus e sem rumos
mesmo sem vagas e areias,
há sempre um copo de mar
para um homem navegar. (Jorge de Lima)*

1.1 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O ROMANCE

Sabe-se que o gênero romance surgiu muito depois dos poemas épico, lírico e dramático – sendo esses, partindo da concepção aristotélica, os gêneros elevados. Mikhail Bakhtin, dentre seus estudos, analisa o surgimento do romance e faz um comparativo entre esse novo gênero e os gêneros elevados. Uma das primeiras diferenças apontadas pelo teórico russo é que os grandes gêneros vêm da cultura oral e declamatória, ou seja, são anteriores à escrita. Por ser declamatório, tratava-se de uma atividade coletiva, ao contrário do romance que é posterior à escrita, pertence à era moderna e compreende uma atividade solitária e silenciosa, tanto para o autor quanto para o leitor.

Enquanto os gêneros antigos possuem uma forma fixa, um modelo único e invariável, o romance nasceu, e ainda permanece, em evolução. Bakhtin já observava isso, declarando que o “romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado. [...] A ossatura do romance enquanto gênero ainda está longe de ser consolidada, e não podemos ainda prever todas as suas possibilidades plásticas” (BAKHTIN, 1998, p. 397).

É possível compreender, hoje, que essas virtualidades plásticas do romance são muitas e até mesmo incontáveis. O romance pode adaptar-se a novas formas e novas expressões, absorver outros gêneros como a poesia, o conto, a crônica, a notícia, a propaganda entre outros, não se restringindo a nenhum modelo estável. Vale lembrar, aqui, apenas para mencionar um dentre muitos exemplos, o romance *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, com sua linguagem fragmentada, a mistura de vários gêneros como textos jornalísticos e publicitários, teatro, prosa, dentre outros. Esse romance de Ruffato escapa a qualquer enquadramento, contudo, ainda assim é um romance.

O gênero romance nasce na era moderna e retrata a sua própria realidade, o presente, não representa mais um tempo longínquo e uma realidade distante como acontece, por exemplo, com a epopeia que narra as experiências de heróis num passado distante. E é por

pertencer à sociedade moderna e representá-la que o romance é o único gênero em progresso, por isso em constante transformação:

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna precisamente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele (BAKHTIN, 1998, p. 400).

Vale ressaltar essa questão da diferença do tempo representado pelos gêneros literários, tendo em vista tratar-se de uma característica significativa na epopeia. O professor Salvatore D’Onofrio, em seu livro *Da Odisseia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*, afirma que “a fábula de todo poema épico é a narração de acontecimentos que se deram num *tempo passado*. Este passado é geralmente remoto, pois é a ação da passagem do tempo que mitifica os eventos históricos e os converte em enunciado ficcional” (D’ONOFRIO, 1981, p. 16, grifos do autor). Ainda sobre essa característica do poema épico, Bakhtin estabelece três traços:

A epopeia, como um gênero determinado, se caracteriza por três traços constitutivos: 1. O passado nacional épico, o “passado absoluto”; [...] 2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopeia; 3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta (BAKHTIN, 1998, p. 405).

Esse mundo de outrora, esse passado absoluto, faz com que a narrativa se torne mais sublime, são histórias de heróis elevados porque justamente estão em um passado distante. As narrativas pertencentes a um passado longínquo não têm nenhum envolvimento com o presente e a realidade do leitor/ouvinte. Essas histórias, no período anterior à escrita, faziam parte do imaginário coletivo e eram passadas oralmente de geração em geração. É o caso, por exemplo, da “gênese literária” do mundo ocidental, a *Ilíada* e a *Odisseia*, que, embora atribuída a Homero, na verdade antes de serem fixadas na escrita já eram histórias – de um passado ainda mais distante – cantadas pelos aedos² e perpassadas pelo tempo.

² Os aedos eram os artistas na Grécia antiga que cantavam, acompanhados por instrumentos musicais, as histórias de heróis e personagens lendários, geralmente esses artistas eram convidados para fazer suas apresentações nas cortes durante festas e assembleias.

Bakhtin explica ainda que a contemporaneidade não pode ser objeto de representação das epopeias porque não se pode ser grande no seu tempo, “atribuir ‘grandezas’ é sempre tarefa da posteridade, para a qual elas serão do passado (aparecerão como uma imagem longínqua), tornar-se-ão objeto de memória, e não objeto de visão e de contato vivos” (BAKHTIN, 1998, p. 409-410).

Essa questão já se mostra como um indicativo de desvio em *Uma viagem à Índia*, uma vez que se trata de uma história que ocorre no ano de 2003. A narrativa e o protagonista são objetos de visão e de contato vivos dos leitores, estão demasiado próximos entre si. Dessa forma, já é possível perceber que, mesmo se tratando de uma obra que retoma a narrativa épica, não é um texto que tenta recuperar fielmente todas as características desse modelo. Há, inclusive, uma passagem em *Uma viagem à Índia* em que o narrador discorre sobre essa relação com o tempo e o passado com um tom irônico:

O que é o passado? Isto: tempo que cada vez ocupa menos espaço, e tal facto é visível na mala de Bloom. O presente – agora, este momento –, pelo contrário, ocupa todo o espaço que nos rodeia. Porém, deste latifúndio que é o tempo neste minuto, amanhã pouco restará: talvez, quem sabe, a senhora da limpeza tenha as cinzas para varrer. Séculos inteiros guardam-se agora em gavetas medíocres (TAVARES, 2010, p. 323)

Esse é, pois, um dos aspectos do romance, ele é o primeiro gênero a representar a realidade, o presente³. Aboliu-se a distância temporal e, por conseguinte, diminuiu-se também a distância entre a história narrada e a realidade vivida, o herói representado e o leitor comum, a experiência pessoal tornou-se instrumento de criação literária. No romance, todos esses elementos estão mais próximos ao que lhe é contemporâneo e, ao abordar o presente, também não representa algo acabado e imutável:

Pela primeira vez, o objeto de uma representação literária séria (na verdade, também cômica) é dado sem qualquer distanciamento, em nível de atualidade, dentro de uma zona de contato direto e grosseiro. E até lá, onde passado e mito servem como objeto de representação destes gêneros, a distância épica está ausente, pois é a atualidade que fornece o ponto de partida (BAKHTIN, 1998, p. 413).

³ Com exceção dos gêneros cômicos que parodiavam os gêneros elevados, lembrando aqui das paródias às epopeias clássicas no período Romano – para os romanos havia a necessidade de o gênero “sério” ter o seu duplo cômico – e os gêneros populares na Idade Média, cuja literatura também era cômica e, como define Bakhtin, paródico-travestizante. Em ambos os momentos, a representação do discurso paródico era trazida para o seu tempo presente, ironizando a sua realidade.

Bakhtin complementa essa ideia afirmando que “o romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais de sua vida ou fazer uma alusão” (BAKHTIN, 1998, p. 417). Se a narrativa épica, ao contrário, versa sobre histórias que aconteceram em um passado remoto e, sendo assim, estão fixados no tempo, os seus heróis e personagens também são fixos. Isto é, as estruturas dessas personagens se constituem de forma definida e invariável. Verificam-se nas epopeias clássica e renascentista, por exemplo, os grandes feitos dos heróis, as suas coragens diante dos infortúnios, os desbravamentos, as conquistas. Por conta dos seus feitos, esses heróis representam o seu povo, o coletivo. Esse é um modelo enrijecido do herói épico.

Em *Odisseia*, o povo e o universo ao qual Odisseu pertence e representa é um mundo fechado, homogêneo. É, dessa forma, um ser que vive também dentro de uma “cultura fechada”, protegido pelos deuses e a vida (a sua e a de seu povo) tem um sentido completo e inquestionável. O teórico húngaro Georg Lukács assim descreve esse universo da Grécia Antiga:

É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade. [...] Pois o homem não se acha solitário, como único portador da substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado (LUKÁCS, 2000, p. 29).

Contudo, essa totalidade foi rompida, o homem começa a questionar sua existência, de onde veio, para onde vai e assim por diante. Com esse rompimento, o homem torna-se livre e dono de suas escolhas, e neste momento ele também se percebe sozinho. Como bem descreve Lukács, por meio desta metáfora: “o céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário” (LUKÁCS, 2000, p. 34).

Essa é, portanto, uma “viagem” da humanidade sem volta e o filósofo húngaro assim afirma sobre a impossibilidade desse retorno:

O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. Inventamos a produtividade do espírito: eis por que, para nós, os arquétipos perderam inapelavelmente sua obviedade objetiva e nosso pensamento trilha um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluída (LUKÁCS, 2000, p. 30).

Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade líquida*, reforça essa ideia e apregoa: “o que foi separado não pode ser colado novamente. Abandonai toda esperança de totalidade, tanto futura como passada, vós que entrais no mundo da modernidade fluida” (BAUMAN, 2001, p. 29). O termo *fluido*, utilizado pelo sociólogo, acrescenta ainda outra distinção em relação a esse passado sólido, estável e uno. Ao contrário, o mundo moderno é caracterizado metaforicamente pela fluidez, rapidez e instabilidade.

Essas questões atingem diretamente determinadas características do romance. Os elementos como tempo, espaço, personagem, enredo e tema são variáveis e muitos porque a cultura à qual pertencem já não é mais fechada. Já não é possível um gênero fechado porque não é possível mais a ideia de uma cultura fechada. O romance, assim, tem a capacidade de ser construído a partir de infinitas possibilidades:

O romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso (BAKHTIN, 1998, p. 402).

Desse modo, não há como elencar características próprias do romance e fazer proposições categóricas sobre o gênero, impor ou atribuir a ele regras como sucedeu à epopeia e à tragédia, por exemplo. O romance se constitui enquanto gênero aberto, suscetível a múltiplas formas, construções e absorção de outros gêneros.

O romance, nesse sentido, também é uma paródia enquanto gênero, uma vez que “o romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom” (BAKHTIN, 1998, p. 399). O romance dialoga não apenas com outros gêneros e manifestações textuais, mas

também com o mundo real, com os acontecimentos políticos do seu tempo, a partir de princípios e convicções sociais, políticas e filosóficas.

Além dessas diferenças mencionadas até então, é importante comentar também que no romance moderno⁴, que, de acordo com Anatol Rosenfeld, “nasce no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro” (ROSENFELD, 1969, p. 80), os distanciamentos em relação à narrativa épica são ainda mais potencializados. Os elementos como tempo e espaço, por exemplo, foram diluídos em uma modalidade do romance moderno. De acordo com D’Onofrio, nesse momento “a prosa de ficção adquire aspectos multiformes” e “o gênero narrativo sofre mudanças profundas, quer no tocante às formas estéticas, quer no que diz respeito aos conteúdos ideológicos” (D’ONOFRIO, 1981, p. 193).

Sobre as várias rupturas a partir do romance moderno, Rosenfeld comenta, por exemplo, que “espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas” (ROSENFELD, 1969, p.81). O autor observa ainda que “a cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’” (ROSENFELD, 1969, p.80). É exatamente o que acontece nos romances de James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf, apenas para mencionar alguns dos nomes importantes do romance moderno cujas obras são marcadas pela influência do romance psicológico de Dostoiévski e/ou pelo experimentalismo nas novas formas de narrar.

Rumo ao Farol (publicado em 1927), de Virginia Woolf, é um dos exemplos dessa nova forma de narrar. Por meio da viagem psicológica, da fragmentação e da descentralização do narrador, por exemplo, a obra de Woolf possui uma narrativa que desfaz a ordem cronológica e, como constata Rosenfeld, transforma os elementos como espaço e tempo em relativos e subjetivos. Além disso, por vezes, as vozes do narrador e das personagens confundem-se ou então o narrador passeia pelas mentes das personagens, como é possível perceber na seguinte passagem em que o narrador oscila entre o consciente da Sra. Ramsay e do seu marido:

⁴ Entende-se como romance moderno aqui a expressão artística que surgiu no final do século XIX, estendendo-se até a primeira metade do século XX, expressão que apareceu em um contexto de rápidas transformações, juntamente com as novas configurações sociais como o surgimento da burguesia, as sociedades industrializadas, o ritmo de vida acelerado, dentre outros aspectos.

Ele queria alguma coisa – exatamente o que ela achava tão difícil de lhe dar: queria que ela dissesse que o amava. Mas isso ela não podia fazer. Ele tinha muito mais facilidade para falar do que ela. Ele conseguia dizer as coisas – ela nunca. Assim, naturalmente, era ele quem sempre dizia as coisas, e, por algum motivo, de repente se ressentia disso e a reprovava. Uma mulher fria – era como ele a chamava; nunca lhe dizia que o amava. Mas não era nada disso – não era isso. É que ela nunca conseguia dizer o que sentia, isso era tudo (WOOLF, 2003, p.131).

Essa nova técnica de narrativa – até então – tem por característica o aprofundamento nas personagens, focaliza-se na consciência delas e a voz do narrador confunde-se com outras vozes. Esse aprofundamento – como uma espécie de *zoom* na personagem – faz com que o leitor não tenha uma visão ampla e total da personagem, mas apenas uma parcela de sua personalidade, apenas uma perspectiva possível. Dessa forma, de acordo com Rosenfeld, quebra-se com a falsa ilusão da representação do real:

o narrador no afã de apresentar a “realidade como tal” e não aquela realidade lógica e bem comportada do narrador tradicional, procura superar a perspectiva tradicional, submergindo a própria consciência psíquica da personagem ou tomando qualquer posição que lhe parece menos fictícia que as tradicionais e “ilusionistas” (ROSENFELD, 1969, p.84).

À vista disso, se esses elementos foram diluídos, a construção da narrativa, de modo geral, é afetada. A ação das personagens (elemento que, inclusive, é essencial para o poema épico, uma vez que se narra as ações e os feitos de um herói numa série de episódios), por vezes é quase inexistente no romance moderno, por exemplo.

Trata-se de um novo romance cujo enredo também é reduzido ao mínimo e dá-se maior importância ao que se passa numa cabeça – parodiando aqui um marco da literatura introspectiva em Portugal, *Elói ou romance numa cabeça* (1932), de João Gaspar Simões, que também segue essa perspectiva. O leitor experiencia, mais do que as ações das personagens, os seus pensamentos, percorre-se a consciência de Leopold Bloom (*Ulysses*, 1922), da senhora Dalloway (*Mrs. Dalloway*, 1925) e da família dos Ramsay (*Rumo ao farol*, 1927) e suas ações – que desencadeariam o enredo – são mínimas e até mesmo, talvez, pouco relevantes para a obra.

Já as ações e as experiências físicas dos heróis épicos são partes fundamentais da epopeia. Sobre essas rupturas e esse novo modo de se expressar com o romance moderno, Rosenfeld sugere que

Talvez fora básica uma nova experiência da personalidade humana, da precariedade da situação num mundo caótico, em rápida transformação, abalado por cataclismos guerreiros, imensos movimentos coletivos, espantosos progressos técnicos que, desencadeados pela ação do homem, passam a ameaçar e dominar o homem (ROSENFELD, 1969, p. 86).

No capítulo “O narrador”, presente no livro *Magia e técnica, arte e política*, Walter Benjamin também tece algumas considerações a esse respeito, distinguindo o romance moderno da forma antiga e tradicional de narrar. Para o autor, o romance moderno é responsável pela “morte da narrativa”:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopeia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance (BENJAMIN, 1987, p. 201).

Dessa forma, Walter Benjamin, apesar de ter uma visão mais pessimista sobre o assunto, corrobora com a perspectiva de Anatol Rosenfeld. Benjamin igualmente estabelece uma distinção entre a narrativa, sobretudo aquela empregada nas epopeias, e o afastamento dessa forma tradicional de narrar – ou ruptura total – com o romance moderno.

Esses escritores, mencionados aqui, fazem parte da primeira metade do século XX, e esse foi o auge do romance moderno. É também nesta mesma atmosfera que Mikhail Bakhtin se encontra, bem como é com Fiódor Dostoiévski (1821-1881) – autor que exerceu grande influência nos escritores do romance moderno – que o teórico russo percebe o surgimento de outra característica no discurso romanescos: a questão do dialogismo e da polifonia.

1.2 VOZES QUE RESSOAM: POLIFONIA E DIALOGISMO

Para as discussões em torno das questões de dialogismo e polifonia, Bakhtin utiliza como base para sua análise a obra do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Uma das primeiras considerações que Bakhtin formula – e irá retomar várias vezes – sobre o romance dostoiévskiano, é a sua qualidade de possuir múltiplas vozes e consciências. É preciso, contudo, deixar claro que Bakhtin afirma que essa característica é encontrada de forma mais plena no romance *Os irmãos Karamazov* (1879).

Nas palavras do teórico, “a multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem, de fato, a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski” (BAKHTIN, 1981, p. 2). Assim, o herói dostoiévskiano é mais livre de seu criador, isto é, o narrador. Bakhtin aprecia essa multiplicidade de vozes que se entrecruzam no romance de Dostoiévski e, além disso, essas vozes são plenivalentes, ou seja, elas são plenas de valor, estão em um mesmo nível de igualdade na narrativa. Nesse sentido, a personagem não é mais um simples objeto do narrador⁵:

É precisamente a multiplicidade de consciências equipolentes e seus mundos que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, em realidade não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante. [...] A consciência do herói é dada como a outra, a consciência do outro (BAKHTIN, 1981, p. 2, grifos do autor).

É como se o narrador de Dostoiévski possuísse a qualidade da alteridade, ele reconhece o outro e, dessa forma, é estabelecido um distanciamento, respeitando-o enquanto uma consciência de outrem e, por isso, as vozes tornam-se imiscíveis. Esse caráter da obra de Dostoiévski é justamente o que faz com que não seja mais um romance monológico, mas passe a ser um romance polifônico.

Com isso, para Bakhtin, o autor de *Crime e Castigo* foi um dos precursores do romance polifônico. Foi um dos primeiros – e, na verdade, é possível perceber nos textos de Bakhtin que, para ele, foi também o único até então – a fazer com que as personagens ultrapassassem a barreira que as impediam de ter consciência (no sentido bakhtiniano) e voz plenivalentes. Na obra de Dostoiévski, os discursos do narrador e da personagem se contradizem e se chocam, no sentido de haver duas – ou mais – concepções ideológicas diferentes, isto é, duas ou mais vozes no texto.

Para a professora Tiphaine Samoyault, “essa polifonia em que todas as vozes ressoam de um modo igual implica o dialogismo: os enunciados das personagens dialogam com os do autor e ouvimos constantemente esse diálogo nas palavras, lugares

⁵ Bakhtin emprega o termo *autor* tanto para se referir à figura do escritor como ao narrador, enquanto entidade literária. Entende-se, porém, que em geral o teórico russo está referindo-se, de fato, ao narrador. Para além disso, o professor Robert Stam explica que a “opção de Bakhtin pela palavra ‘autor’ não é casual, pois para ele a atividade do diálogo e da criação do personagem no interior da literatura é modelar para o diálogo e a criação em todos os domínios da vida. O autor literário, como o eu concebido por Bakhtin, não é uma entidade estática, mas, antes, uma energia disponível, que existe em interação com os outros eus e personagens” (STAM, 1992, p. 18).

dinâmicos onde se efetuam as trocas” (SAMOYAULT, 2008, p. 19). Mesmo que o narrador mantenha uma posição exterior, isto é, um narrador extradiegético, ele também abrange o conjunto dos pontos de vista em igualdade com as demais personagens.

No romance monológico, ao contrário, a voz do narrador (apesar de haver ainda a presença de outras vozes) mantém-se como centro irradiador da ideologia dominante. O narrador coisifica as personagens, tornando-as apenas objetos do seu discurso. Paulo Bezerra, um dos principais tradutores da obra de Dostoiévski no Brasil, discorre sobre esse assunto, afirmando que

no Monologismo o autor concentra em si mesmo todo o processo de criação, é o único centro irradiador da consciência, das vozes, imagens e pontos de vista do romance: “coisifica” tudo, tudo é objeto mudo desse centro irradiador. O modelo monológico não admite a existência da consciência responsiva e isônoma do outro; para ele não existe o “eu” isônomo do outro, o “tu”. O outro nunca é outra consciência, é mero *objeto* da consciência de um “eu” que tudo enforma e comanda (BEZERRA, 2006, p. 192, grifos do autor).

Pode-se trazer à discussão, com o intuito de fazer uma relação aproximada, as obras naturalistas *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, e *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, cujos narradores estão em uma posição distanciada, são os centros irradiadores de uma determinada ideologia e os seus discursos assemelham-se a um pretense discurso científico ou mítico-religioso porque justamente ambos se comportam como donos da verdade, são aqueles que, no fundo, querem transmitir um julgamento de valor, uma moral. Já as personagens, nesses dois romances, são coisificadas, não possuem vozes equipolentes ao do narrador, são personagens sem consciência autônoma.

No romance monológico, de acordo com Bezerra (2006, p. 192), “as personagens não têm mais nada a dizer. Já disseram tudo, e o autor, de sua posição distanciada e com seu excedente decisivo, já disse a última palavra por elas e por si”. Não é estabelecida, dessa forma, uma relação dialógica entre ambos, tudo o que o leitor sabe é a partir do ponto de vista do narrador apenas e essas personagens são produtos acabados. As personagens do romance monológico são “objeto do discurso do autor, que não as vê como sujeitos, como consciências capazes de falar e responder por si mesmas, mas como coisas, como matéria muda que se esgota e se imobiliza no acabamento definitivo que ele lhe dá” (BEZERRA, 2006, p. 192).

Já no romance polifônico, Bakhtin observa que apesar do fato de a personagem possuir consciência e voz plenas não significa que ela possua absoluta

independência e liberdade em relação ao narrador. Nesse sentido, a liberdade e a independência são relativas. O narrador continua sendo o elemento da narrativa que conduz a história e, por conseguinte, a personagem ainda se encontra dentro do plano do narrador.

Se o romance, como já mencionado anteriormente, constrói-se também a partir da relação com manifestações extraliterárias, no romance polifônico essa relação é estabelecida de forma ainda mais direta com princípios ideológicos, por exemplo. Bakhtin argumenta que o romance polifônico possui uma ligação estreita com o capitalismo e, de fato, só foi possível o surgimento do romance polifônico por conta desse sistema socioeconômico. É exatamente por isso que o teórico afirma que a Rússia foi o lugar propício para o nascimento do romance polifônico:

Os mundos, os planos – sociais, culturais e ideológicos – que se chocam na sua obra tinham antes significado autossuficiente, eram organicamente fechados, consolidados e interiormente conscientes no seu isolamento. [...] De fato, o romance polifônico só pôde realizar-se na época capitalista. Além do mais, ele encontrou terreno mais propício justamente na Rússia, onde o capitalismo avançara de maneira quase desastrosa e deixara incólume a diversidade de mundos e grupos sociais, que não afrouxaram, como no Ocidente, o seu isolamento individual no processo de avanço gradual do capitalismo (BAKHTIN, 1981, p. 14).

Essa ligação do romance polifônico com o capitalismo dá-se por conta justamente das relações de poder. No capitalismo, enquanto de um lado existem os meios produção e distribuição que exploram e sufocam o proletariado, por outro lado tem-se o reconhecimento dos direitos individuais. Além disso, há também o surgimento dos movimentos de classes trabalhadoras e essas vozes começam a ter força e a coexistir com as outras vozes, as que detêm o poder.

Sobre essas vozes e consciências a partir da concepção do sistema capitalista, Bezerra argumenta que enquanto de “um lado, o capitalismo reduz os indivíduos à condição de objetos, por outro também provoca a maior estratificação social e o maior número de conflitos da história da sociedade humana, gerando vozes e consciências que resistem a tal redução” (BEZERRA, 2006, p. 193). Apesar das diferentes condições e posições dessas vozes na sociedade, elas coexistem e estão em constante conflito. Da mesma forma se dá, portanto, com o romance polifônico. Há no romance polifônico também essa coexistência de várias vozes que se entrecruzam, combinam-se enquanto vontades individuais e estão em constante diálogo. Essa é a essência da polifonia que “consiste justamente no fato

de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior à da homofonia” (BAKHTIN, 1981, p. 16).

Superar a ordem da homofonia incide exatamente na superação de uma voz uníssona no romance. Os estudos bakhtinianos possibilitaram perceber e enxergar de um modo diferente essas vozes presentes em um texto, esse movimento dos textos, que é o “próprio movimento da vida e da consciência” (SAMOYAULT, 2008, p. 20).

Além disso, explica Samoyault, a “noção de alteridade é decisiva para estabelecer esse movimento dos textos, esse movimento da linguagem que carrega outras palavras, as palavras dos outros” (2008, p. 20). A alteridade é parte constituinte e indispensável de um romance que se quer polifônico e dialógico. Esse diálogo entre essas vozes, por sua vez, não se restringe apenas ao diálogo entre narrador e personagem, mas também, como afirma Marchezan (2006, p. 128), “o diálogo, de maneira recursiva, é identificado na ação entre interlocutores, entre autor e leitor, entre autor e herói, entre heróis, entre diferentes sujeitos sociais, que, em espaços e tempos diversos, tomam a palavra ou têm a palavra representada, ressignificada”.

É preciso reforçar ainda que a polifonia implica o dialogismo, mas não o inverso. Um romance dialógico não necessariamente é polifônico, dado que em um romance que tenha um caráter dialógico pode haver também uma voz que domine as outras, fato que exclui a polifonia. Nesse sentido, um discurso monológico também pode ser dialógico, uma vez que pode haver relações dialógicas em relação a outros autores e personagens, sem perder o caráter de possuir uma voz dominante. O dialogismo se constitui, portanto, na linguagem, no discurso e pode se manifestar de várias maneiras e em vários níveis. As relações dialógicas, segundo Bakhtin, “são possíveis também entre os estilos de linguagem, os dialetos sociais, etc., desde que eles sejam entendidos como certas posições interpretativas” (BAKHTIN, 1981, p. 160).

As vozes no discurso dialógico, dessa maneira, são entendidas de forma diferente das vozes da polifonia. As vozes dialógicas pertencem ao campo de um mesmo discurso e as da polifonia pertencem a discursos diferentes em um texto. Aliás, as relações dialógicas, afirma Bakhtin, “podem penetrar no âmago do enunciado, inclusive no íntimo de uma palavra isolada se nela se chocam dialogicamente duas vozes” (BAKHTIN, 1981, p. 159-160). É possível trazer, com o intuito de exemplificar esse tipo de dialogismo comentado por Bakhtin, a própria produção de Tavares, com a micronarrativa “Vinícius de Moraes”, presente no livro *Biblioteca*:

Acima de tudo, gostaria de agradecer uma tarde, onde o sol exibia a inclinação certa sobre os anjos que rodeiam os livros, e o vento era uma forma de limpar os assuntos do mundo. E havia uma mulher bonita numa outra mesa tranquila. Sons breves que partiam e que ninguém colecionava. Os meus pés, imóveis, faziam exercícios de euforia. O meu coração calmo, como se um cabide pendurasse numa corda calma e amarela do sol. E então lia os teus versos. E era bom (TAVARES, 2009, p. 165).

Alguns signos presentes nesse texto de Tavares remetem diretamente à canção “Tarde em Itapuã”, de Vinicius de Moraes e Toquinho, sendo que a frase “E era bom”, ao final da micronarrativa, não deixa dúvidas sobre a relação dialógica. Há ainda outras relações, como a descrição do narrador: “o *sol* exibia a inclinação certa sobre os *anjos* que rodeiam os livros”. A palavra *sol* está presente na canção de Vinicius e Toquinho, mas, mais do que isso, a representação do texto de Tavares indica uma perfeição que também é indicada no texto musicado e que é, de certo modo, a própria essência do momento descrito na canção. Ora, se nela o “sol que arde em Itapuã” está ao lado de “ouvindo o mar” e “falar de amor”, em um campo semântico que remete a uma tarde perfeita, na micronarrativa, o sol exibia a inclinação certa, a inclinação perfeita, para um momento também agradável, calmo e perfeito.

Ao considerar que uma relação dialógica pode encontrar-se no íntimo mesmo de uma palavra, é necessário ressaltar a importância que cada uma carrega na micronarrativa de Tavares, um texto sucinto e forte de significações. É preciso atentar-se ao que cada palavra ou expressão (como o *sol*, o *vento*, os *anjos*, a *mulher bonita* e a *mesa tranquila*) possa significar enquanto recurso dialógico utilizado pelo autor, remetendo assim à produção de Vinicius de Moraes – a essa canção, em específico, mas também, de certo modo, ao universo do “poetinha”. Nesse sentido, há na narrativa de Tavares a presença de duas vozes, a do narrador e a do eu-lírico de Vinicius, em que se confluem em um só discurso por meio desses signos.

Antes de passar para as discussões em torno do conceito de intertextualidade, é preciso lembrar uma observação de Tiphaine Samoyault: “de Bakhtin a Kristeva, do dialogismo à intertextualidade, vemos que os fenômenos descritos são os mesmos”, mas a professora ressalta que “entretanto, tal como foi colocado àquela época, o conceito de intertextualidade não é tão metodológico quanto o de dialogismo, o que consiste em grande parte a causa de suas re-interpretações posteriores” (SAMOYAULT, 2008, p. 22). A seguir, portanto, serão discutidas essas “re-interpretações”.

1.3 TEXTOS EM MOVIMENTO: A INTERTEXTUALIDADE

A partir das considerações de Mikhail Bakhtin sobre dialogismo e polifonia e dando continuidade aos seus estudos, a teórica e crítica literária Julia Kristeva cunhou o termo *intertextualidade*, sendo a dela uma das noções mais difundidas. O conceito de intertextualidade, dessa forma, nasce no seio da linguística estruturalista, contudo, posteriormente ela transpõe as barreiras do método de análise imanente. Após Kristeva, outros estudiosos se debruçaram sobre o assunto, como Roland Barthes, Michael Riffaterre e Gérard Genette, sendo este último o responsável pelo deslocamento da concepção puramente linguística para a poética.

Ao discutir a intertextualidade, é imprescindível retomar aqui à citação de Julia Kristeva cuja afirmação é de que “todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Essa é uma das citações mais conhecidas da autora, pois traz, basicamente, a ideia central e a síntese do que é a intertextualidade: um mosaico de citações, de textos e vozes. Ela é a apropriação e, ao mesmo tempo, transformação de um texto em outro.

Basicamente, a intertextualidade para Kristeva é quando um texto estabelece um diálogo com outro texto ou outros textos, conforme a autora afirma: “a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto)” (KRISTEVA, 1974, p. 64). Esse diálogo – ou cruzamento – com outro(s) texto(s) é, em termos gerais, uma espécie de retomada do passado em que o autor, consciente de sua tarefa, retoma um determinado universo (literário, cultural, social) e traz para o presente um significado novo, uma outra palavra, como menciona Kristeva.

A professora e romancista Tiphaine Samoyault lembra, no entanto, que a retomada de outro(s) texto(s) pode se manifestar de várias formas, ela “pode ser aleatória ou consentida, vaga lembrança, homenagem explícita ou ainda submissão a um modelo, subversão do cânon ou inspiração voluntária” (SAMOYAULT, 2008, p. 10). De certa forma, todo texto sempre retoma outro já existente, conscientemente ou não, e há várias formas e níveis diferentes de uma obra literária se voltar para a própria literatura, para o seu passado. O trabalho de intertextualidade, por sua vez, dá-se de modo consciente e, como já dito, não apenas retoma o texto, mas há o trabalho de diálogo e transformação.

Laurent Jenny, em seu artigo “A estratégia da forma”, presente na revista *Poétique*, afirma que face a esses “modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. E é, em grande parte, essa relação que a define” (JENNY, 1979, p. 5). Nesse sentido, Jenny também compreende que toda obra literária possui, em medidas e formas diferentes, relação com outros textos. Acontece que, em algumas obras, a relação com outro(s) texto(s) é mais explícita e está “presente ao nível do conteúdo formal da obra” (JENNY, 1979, p. 6).

Dentre as várias formas de retomar e estabelecer uma relação com textos já existentes, o trabalho de intertextualidade que se dá de modo consciente compreende não apenas a retomada, mas também a transformação e ressignificação desse texto anterior, o hipotexto. Estabelecer uma relação com textos já existentes é dialogar com o passado e esse diálogo faz parte justamente da “memória que a literatura tem de si mesma” (SAMOYAUULT, 2008, p. 10). Pensar a intertextualidade requer, portanto, pensar no trabalho de retomada e atualização. Sobre esse diálogo com o passado, o poeta T. S. Eliot faz a seguinte declaração:

Mas a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar [...] O fundamental consiste em insistir que o poeta deva desenvolver ou buscar a consciência do passado e que possa continuar a desenvolvê-la ao longo de toda a sua carreira (ELIOT, 1989, p. 41-42).

Esse é um exercício constante de reavaliação do passado, não no sentido de rejeitá-lo ou ridicularizá-lo, mas sim de reiterá-lo, a partir de marcas históricas e culturais, e ressignificá-lo. Nesse caso, pensando na condição específica do escritor, Kristeva afirma que “o interlocutor do escritor é, pois, o próprio escritor, enquanto leitor de um outro texto. Quem escreve é o mesmo que lê. Sendo seu interlocutor um texto, ele próprio não passa de um texto que se relê ao reescrever-se” (KRISTEVA, 1974, p. 87).

Nesse sentido, o escritor é, antes de tudo, um leitor e o “eu-escritor” deixa as marcas do “eu-leitor” em sua produção. Essa condição de leitor-escritor em algumas obras se dá de forma mais patente, mais explícita, com um trabalho mais intenso de revisitação. Como é o caso da obra de Gonçalo M. Tavares, com os livros *Biblioteca* (2004), cujo título já remete a esta condição de leitor/escritor, *A colher de Samuel Beckett* (2003), *Uma viagem à Índia* e o conjunto de obras da série “O Bairro”.

Quando há o trabalho de intertextualidade em uma obra, para que se possa compreender a produção desse leitor-escritor de forma mais aprofundada é preciso, antes,

conhecer os textos anteriores com os quais estão sendo dialogados. Sobre isso, Izidoro Blikstein afirma que é necessário fazer uma espécie de escavação e

Tal escavação nos revelará como o sentido do discurso nem sempre corresponde à significação profunda do intertexto em que se teceu esse discurso. Em outros termos, o discurso parece estar tratando do referente X, quando, na verdade, o que está em tela é o referente Y, oculto nas malhas da intertextualidade. É a ilusão referencial (BLIKSTEIN, 1999, p. 45).

Blikstein reforça ainda essa ideia de que “o enunciador leva o destinatário a dois níveis de decodificação: um, no plano de superfície, em que se capta o referente X (‘ilusório’); outro, na estrutura profunda do intertexto, em que se absorve, inconscientemente, o referente Y” (BLIKSTEIN, 1999, p. 45). Dessa forma, é preciso que o leitor tenha uma bagagem literária que seja suficientemente capaz de decodificar e compreender mais profundamente o texto intertextual.

Em relação a outro aspecto, para Jenny, a essência da intertextualidade é o trabalho de assimilação e transformação. Essas duas qualidades caracterizam todo e qualquer tipo de processo intertextual. O professor afirma ainda que essas “obras literárias nunca são simples memórias – reescrevem as suas lembranças, influenciam os seus precursores, como diria Borges. O olhar intertextual é então um olhar crítico” (JENNY, 1979, p. 10).

A intertextualidade, dessa forma, torna-se uma via de mão dupla, ou seja, os textos – o texto que retoma e o texto que é retomado – são vistos, em certo sentido, com um olhar anacrônico. O texto intertextual traz não só uma nova significação para si, mas ressignifica também o hipotexto. Essa “continuação da obra pelo leitor é uma dimensão importante da intertextualidade [...] e pode ser considerada uma ‘anacronia’ que é a da memória do leitor”, reitera Samoyault (2008, p. 25-26).

É o que o escritor argentino Jorge Luis Borges aborda no texto *Kafka e seus precursores*, o qual Jenny menciona. Nele, Borges sugere um mapeamento de textos, anteriores aos de Kafka, que se ligam entre si justamente por causa do autor de *O processo*. Borges, dessa maneira, consegue fazer um mapeamento e reconhecer a voz de Kafka e os “seus hábitos nos textos de diversas literaturas e de diversas épocas” (BORGES, 1999, p. 96). Dos paradoxos de Zenão à literatura chinesa de Han Yu, passando pelos escritos de Kierkegaard, Borges enxerga o universo kafkiano, o problema da incomunicabilidade, o inacessível e os labirintos burocráticos como é o caso, por exemplo, da obra *O Castelo* (1922-1926).

Essa espécie de mapeamento feito por Borges só foi possível por meio de um olhar anacrônico e por haver um escritor, Kafka, cuja literatura foi capaz de interligar todas essas outras anteriores, invertendo o exercício de “influência” e o olhar cronológico sobre a literatura:

Se não me engano, os heterogêneos textos que enumerei parecem-se a Kafka; se não me engano, nem todos se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos, em maior ou menor grau encontra-se a idiosincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria. [...] Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro (BORGES, 1999, p. 96).

Há, nesse sentido, a compreensão de “relação, dinâmica, transformação, cruzamento” (SAMOYAULT, 2008, p. 10). Há a compreensão dos textos em movimento e de que a literatura possui memória e está sempre recuperando essa memória. A intertextualidade, nesse sentido, é a soma dos textos existentes e passou, segundo Carvalhal, a “orientar a interpretação, que não pode mais desconhecer os desdobramentos de significados e vai entrelaçá-los como a própria origem etimológica da palavra esclarece: *texere*, isto é, tecer, tramar” (CARVALHAL, 2006, p. 128). Ao operacionalizar a intertextualidade, permite-se a recomposição desses fios que foram tecidos.

Uma obra brasileira que, como *Uma viagem à Índia*, também dialoga, a seu modo, com outros textos épicos e é essencialmente a soma desses textos, entrelaçando-os em sua composição, chama-se *Invenção de Orfeu*, do escritor alagoano Jorge de Lima. A obra, também composta por dez cantos, estabelece uma relação e une fragmentos dos épicos *Os Lusíadas*, de Camões, e *A divina comédia*, de Dante Alighieri, bem como recupera passagens bíblicas e insere ainda elementos da cultura brasileira, estabelecendo uma confluência entre a tradição literária e o imaginário cristão.

Invenção de Orfeu é um texto bastante complexo, por vezes até mesmo hermético, apresentando uma reunião de vários estilos de poemas: sonetos; tercetos; sextinas; oitavas clássicas; ou, até mesmo, versos com metro livre e sem rimas. Bem como, não há um fio condutor em sua história, a obra oferece ao leitor episódios que vão se intercalando uns sobre os outros em uma espécie de caleidoscópio cujas imagens vão saltando aos olhos e rapidamente desaparecem para surgir outras. Jorge de Lima, desse modo, apresenta uma obra considerada como sendo uma epopeia moderna, em que a viagem, como n’*A divina comédia*,

percorre pelo inferno e pelo paraíso, porém com uma tônica mais surrealista, caótica e subjetiva e que está, sobretudo, em função da própria palavra poética.

Assim se constrói a epopeia de Lima:

Empreendemos com a ajuda dos acasos
as travessias nunca projetadas,
sem roteiros, sem mapas e astrolábios
e sem carta a El-Rei contando a viagem.
Bastam velas e dados de jogar
e o salitre nas vigas e o agiológio,
e a fé ardendo em claro, nas bandeiras (LIMA, [19--], p. 36).

O acaso e os dados de jogar, nesse sentido, exercem uma função na própria literatura, na própria escrita, para contar “uma história. Mas que história? / A história mal dormida de uma viagem” (LIMA, [19--], p. 37). Uma epopeia que também está em constante ameaça de se decompor: “pra unidade dêste poema, / êle vai durante a febre, / êle se mescla e se amalha, / e por vezes se devassa” (LIMA, [19--], p. 51). Há igualmente uma espécie prenúncio de desestruturação da epopeia ainda no subtítulo da obra: “Biografia épica, Biografia Total e não uma simples descrição de viagem ou de aventuras. Biografia com sondagens; relativo, absoluto e uno. Mesmo o maior canto é denominado – Biografia”.

Percebe-se essa desconstrução ou reinvenção da epopeia, para nela inserir uma forma própria e única, a começar pela ausência de herói, pois Orfeu, na verdade, não é uma personagem, ele é personificado no próprio poeta, sem identidade fixa, sem rosto, apenas voz(es): “tão eu como voz / como poema de outros vários” (LIMA, [19--], p. 122). Vozes “de outros vários” que se entrecruzam na obra de Lima em um exercício intertextual constante.

Sobre as práticas intertextuais, uma delas é a paródia (além de outras como pastiche, citação, alusão, por exemplo), que implica justamente a questão da transformação. O conceito de paródia aqui não se restringe às definições dicionarizadas e de senso comum, a de que a paródia é pura e simplesmente uma imitação burlesca de uma obra séria e, por isso, um gênero menor, vulgar, tão menos a paródia é uma prática ridicularizante de obras sérias. Contra esse sentido comum, afirma Samoyault, “as definições do discurso teórico devolvem à paródia seus traços específicos que não implicam necessariamente seu caráter menor, ligado a esta mistura de dependência e de independência que faz toda a ambivalência da paródia” (SAMOYAULT, 2008, p. 53). Desprendendo-se do senso comum, a autora entende que

A paródia transforma uma obra procedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a. Mas qualquer que seja a transformação ou a deformação, ela exhibe sempre um liame direto com a literatura existente. [...] O caráter comum do patrimônio parodiado permite a todos os leitores reconhecerem facilmente o hipotexto e perceberem o efeito paródico (SAMOYAULT, 2008, p. 53-54).

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da paródia*, usa o termo *transcontextualização*⁶ para esse processo, que é precisamente no sentido de ir além, tirar de um contexto e transpor a outro. E no discurso paródico, a ironia é um dos seus principais mecanismos do texto, a “ironia participa no discurso paródico como uma estratégia, que permite ao decodificador interpretar e avaliar” (HUTCHEON, 1985, p. 47). A autora complementa essa ideia descrevendo que

A paródia é, pois, na sua irônica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem humorada, como pode ser depreciativa; tanto pode ser criticamente construtiva, como pode ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no «vai-vem» intertextual (HUTCHEON, 1985, p. 48).

Considerando o exercício de reescritura nas obras de Gonçalo M. Tavares, percebe-se justamente o trabalho intertextual e paródico do escritor português. O autor tem como fio condutor a revisitação de obras e escritores consagrados e, a partir desse ensejo, questiona e/ou atribui novos valores em suas releituras. Segundo Hutcheon, esse tipo de produção, em geral, “não sugere nenhuma busca para encontrar um sentido atemporal transcendente, mas sim uma reavaliação e um diálogo em relação ao passado à luz do presente” (HUTCHEON, 1991, p. 39). A professora ressalta ainda que esse diálogo com o passado também

Não é um retorno nostálgico; é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade, a ressurreição de um vocabulário de formas arquitetônicas criticamente compartilhado. [...] Suas formas estéticas e suas formações sociais são problematizadas pela reflexão crítica (HUTCHEON, 1991, p. 20).

Ao dialogar com o clássico renascentista, Tavares não pretende descrever os feitos portugueses novamente, nem buscar no passado uma glória perdida que não se tem mais

⁶ O termo foi introduzido na teoria da paródia pelo professor francês Michel Butor, em *Crítica e Invenção*.

no presente – essa nostalgia tão característica da literatura e da sociedade portuguesa. Ao contrário, percebe-se exatamente que o escritor estabelece um diálogo irônico com a obra camoniana, problematiza algumas questões literárias e, ao mesmo tempo, provoca também reflexões sobre a condição humana no mundo atual. O autor, no entanto, não desqualifica ou ridiculariza *Os Lusíadas* e o seu autor, pelo contrário, o intuito é de homenagear, mas sem que, para isso, seja necessária a assimilação de todos os conteúdos ideológicos de *Os Lusíadas*.

De acordo com Hutcheon, a autorreflexão e o retorno ao passado são uma constante na produção contemporânea – ou dita pós-moderna. A autora comenta que a arte pós-moderna, muitas vezes, apropria-se de acontecimentos e personagens históricos como base, paradoxalmente, para uma autorreflexão que “ataca de maneira deliberada, princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade” (HUTCHEON, 1991, p. 31). Tavares, no entanto, em vez de se apropriar de fatos e personagens históricos, apropria-se de uma outra obra literária que, por sua vez, também faz parte do imaginário lusitano.

Nesse sentido, esses textos, em geral, possuem um “potencial subversivo da ironia, da paródia e do humor na contestação das pretensões universalizantes da arte ‘séria’” (HUTCHEON, 1991, p. 38). *Uma viagem à Índia*, em termos gerais, é todo subversivo, desde o tom irônico do narrador às peripécias do protagonista Bloom, passando também pela forma do gênero literário. Elementos esses que serão analisados no próximo capítulo.

2 UMA VIAGEM DE CAMÕES A GONÇALO M. TAVARES E VICE-VERSA

*Tudo é incerto e derradeiro.
Tudo é disperso, nada é inteiro.
Ó Portugal, hoje és nevoeiro...* (Fernando Pessoa)

*O acaso, o fado, a sorte, o destino, ou lá como se chame
exatamente o que tantos nomes tem, estão feitos de pura
ironia.* (José Saramago)

2.1 APROPRIAÇÕES E DESVIOS DO GÊNERO ÉPICO

Tavares refaz, em *Uma viagem à Índia*, a mítica viagem de *Os Lusíadas* e, a partir dessa proposta, lança um olhar crítico sobre esse passado literário à luz do presente. Nesta obra, narra-se as experiências de Bloom durante uma longa viagem (física e mental) no ano de 2003. Bloom sai de Lisboa rumo à Índia, mas a personagem não tem pressa nem dinheiro e, por isso, antes de chegar ao seu destino final, passa por outros países da Europa, sendo Londres e Paris as principais cidades onde a narrativa se detém mais.

Bloom, como Vasco da Gama, vai à Índia e volta para Portugal, porém personagens e histórias estão bem distantes entre si e não somente em relação à questão temporal. Eis, então, uma busca degradada, como a de Fausto que, descontente com os saberes de seu tempo, após fazer um pacto com o demônio sai em busca de conhecimento e daquilo que seria a essência ou fonte da vida.

A obra de Tavares, igualmente a *Os Lusíadas*, narra a história de um sujeito português rumo à Índia. Porém, esta é a narrativa de uma viagem solitária, não mais a de um herói e a sua tripulação. Tampouco a personagem principal representa o coletivo, uma nação. Bloom representa apenas ele mesmo e é a essência do individualismo, bem como sua partida de Lisboa se dá devido um crime cometido, um feito nada heroico junto com outros ao longo de sua história. Cabe a este capítulo, desse modo, a verificação desses elementos que compõem a narrativa de Tavares, que ora se aproximam da epopeia renascentista, ora se afastam completamente.

Os Lusíadas, texto renascentista publicado pela primeira vez em 1572, segue, em termos gerais, a estética grega, isto é, o modelo da poesia épica clássica. D'Onofrio afirma que a poesia épica “trata da exaltação das ações heroicas que estão na origem da

formação de uma nacionalidade” (D’ONOFRIO, 1981, p. 11), sendo esse um dos temas basilares da epopeia. Em relação à estrutura do gênero, D’Onofrio elucida que

Costumam-se distinguir, no poema épico, três partes: a Proposição, a Invocação e a Narração. As primeiras duas, bem pequenas, constituem o Exórdio e se relacionam com o plano da enunciação ou do discurso: o narrador invoca a proteção divina e comunica aos ouvintes ou leitores o assunto do seu canto. A Proposição contém a figura retórica da “antecipação”: o narrador prenuncia sinteticamente os fatos principais que irá narrar (D’ONOFRIO, 1981, p. 13).

A epopeia camoniana difere-se ligeiramente dessa estrutura comentada por D’Onofrio. Ela possui dez cantos e divide-se em três partes: introdução, narração – *in media res* – e epílogo. No canto primeiro há as duas primeiras partes, a introdução e o começo da narração das navegações de Vasco da Gama e sua tripulação. A introdução também é dividida em três partes, sendo elas: proposição, nas estrofes 1, 2 e 3, apresentando os heróis e o assunto da narração; invocação, nas estrofes 4 e 5, em que as Ninfas do Tejo são evocadas pelo poeta para lhe darem inspiração; e, por fim, a dedicatória, da estrofe 6 a 18, em que o poeta dedica a sua obra ao rei D. Sebastião. Além da viagem de Vasco da Gama, há outros planos temáticos em *Os Lusíadas* como, por exemplo, a história de Portugal e a mitologia.

De acordo ainda com D’Onofrio, há duas categorias de poesia épica: a *primitiva* e a *reflexa*. A *Odisseia*, por exemplo, é classificada como epopeia primitiva, pelo fato de encaixar-se aos “poemas elaborados na fase pré-histórica de uma nação, de autoria desconhecida ou incerta, transmitidos oralmente” (D’ONOFRIO, 1981, p. 11). Já *Os Lusíadas* pertencem à segunda classificação, a reflexa, devido o seu caráter imitativo da epopeia primitiva, porém “destinado à leitura, elaborado por um escritor historicamente conhecido e apresenta uma finalidade política, moral e religiosa bem marcada” (D’ONOFRIO, 1981, p. 11).

Se *Uma viagem à Índia* é uma releitura de *Os Lusíadas*, seria a obra de Tavares também uma epopeia? Como tratar a questão do gênero em *Uma viagem à Índia* uma vez que há essa relação dual de aproximação e distanciamento com a epopeia camoniana? Verifica-se aqui um “problema” de categorização ou definição do gênero na obra de Tavares. Ao se referir sobre o gênero, no prefácio da obra, Eduardo Lourenço emite algumas sugestões, tais como “prosaico poema”, “antipoema”, “hiper-poema” e “romance-poema”. De fato, não é tão simples definir o gênero dessa obra de Tavares, algo que também tem sido recorrente na produção pós-moderna, conforme descreve Hutcheon:

As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluídas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre o romance e a coletânea de contos [...], o romance e o poema longo [...], o romance e a autobiografia [...], o romance e a história [...], o romance e a biografia? Porém, em qualquer desses exemplos, as convenções dos gêneros se opõem entre si; não existe nenhuma fusão simples, não problemática (HUTCHEON, 1991, p. 26-27).

Se em *Os Lusíadas* há esse caráter imitativo da epopeia clássica – ou primitiva –, em *Uma viagem à Índia*, mesmo tratando-se da releitura de uma poesia épica, não se segue exatamente o modelo desse gênero literário. A obra de Tavares é composta por dez cantos, os mesmos dez de *Os Lusíadas*, contudo, enquanto na obra renascentista os versos das 1.102 estrofes (que são oitavas decassílabas) são metrificados, na obra contemporânea, os versos – ou estâncias, como prefere nomear o autor – não são metrificados, nem possuem rimas.

No capítulo anterior, comentou-se, a partir das considerações de Bakhtin, que o romance é um gênero em constante mutação. Bem como, essas muitas virtualidades plásticas do romance podem se dar a partir da absorção de outros gêneros. Entende-se que *Uma viagem à Índia* sofre justamente esse processo de absorção, é um romance que integra o gênero épico, contudo ainda assim trata-se de um romance. Ou melhor, como sugere Eduardo Lourenço, prefere-se aqui denominá-lo como romance-poema. Tavares, em certo sentido, estabelece uma recuperação e ressignificação da epopeia – esse gênero já acabado há muito – em seu romance-poema. É evidente que há marcas em *Uma viagem à Índia* que o aproximam mais do discurso poético. Um deles é estruturação em versos – ou estâncias –, mas não somente.

No subcapítulo “Um romance poético” do livro *Os gêneros do discurso*, Tzvetan Todorov faz uma análise da obra *Heinrich von Ofterdingen*, de Novalis, escritor alemão do Romantismo. Nessa análise, Todorov busca apontar elementos no romance de Novalis que o aproximam mais do caráter poético do que o romanesco. Para tanto, Todorov examina a partir de quatro tipos de fatos que atraem a sua atenção: “a natureza das ações; os encaixes das narrativas, ou narrativas de segundo grau; os paralelismos; o alegorismo” (TODOROV, 1980, p. 104).

Essa leitura do linguista e filósofo búlgaro interessa a este trabalho na medida em que as suas considerações sobre o romance de Novalis se aproximam, de certa forma, também à leitura da obra de Tavares. Seguem, brevemente, os apontamentos de cada

um desses quatro fatos (não se atendo aqui à obra de Novalis, mas sim aproveitando as considerações de Todorov para correlacionar com *Uma viagem à Índia*). Sobre o primeiro fato, a natureza das ações, Todorov argumenta que “essas ações são pouco numerosas e, além disso, elas nada têm de extraordinário, não se trata de ‘eventos espantosos e memoráveis’” (TODOROV, 1980, p. 105). O autor acrescenta ainda que há certamente outras ações, porém qualifica-as de “reflexões”, pois,

são, a seu modo, ações de segundo grau [...] porque podem existir apenas como reação a uma outra ação, necessariamente anterior. Assim “recordar-se” ou “refletir sobre” ou “pensar”; ora, com isso se nomeia a principal atividade de Heinrich. O interesse que demonstra pelo “espetáculo do mundo” domina de longe sua própria participação no curso dos acontecimentos (TODOROV, 1980, p. 105).

Como será verificado no próximo subcapítulo, as ações em *Uma viagem à Índia* não são extraordinárias ou memoráveis, bem como Bloom, a seu modo, também é essa personagem que apenas reage a uma ação anterior. As ações em Tavares parecem igualmente estar em função das reflexões: Bloom recorda-se dos acontecimentos do passado em relação à sua família que desencadearam a sua partida de Lisboa, Bloom “lembra-se dos ódios que dentro de uma família / parecem ser a chave da energia colectiva” (TAVARES, 2010, p. 165).

O protagonista de Tavares reflete também a partir dos acontecimentos que se sucedem durante a sua viagem como esta, quando já está na Índia e pensa acerca das relações humanas:

Os homens não são o que são. Nem os líricos são assim
tão passivos (mesmo estes, veja-se, são incapazes de oferecer o seu coração
ao garfo dos outros).
Conheci um ou dois santos e conheci homens
e mulheres. Fiquei contente e descontente.
De resto, o mundo está coberto de afinidades electivas,
afinidades antidemocráticas. Gostamos muito
de uns, assim-assim de outros. As lágrimas, como
todos os produtos da biologia, são absolutamente
imperativas: seleccionam (TAVARES, 2010, p. 318).

Em relação aos encaixes das narrativas (ou narrativas de segundo grau), Todorov defende que no romance poético os encaixes têm função diferente dos empregados em textos excepcionalmente narrativos. Esse fato vem, sobretudo, em decorrência do anterior, uma vez que nesse tipo de romance no “mais das vezes, como vimos, são cantos ou reflexões abstratas que se encaixam” e, desse modo, o discurso está “mais atento à representação da

enunciação do que à representação do enunciado” (TODOROV, 1980, p. 107). Ora, tomando esse pressuposto, pode-se afirmar que em *Uma viagem à Índia* há também uma narrativa linear – e primeira – que é a história da viagem física de Bloom, mas há no interior dela várias outras narrativas de segundo grau, que são os outros relatos, os pensamentos e as reflexões do narrador/personagem. Vale lembrar ainda que esses dois níveis de narrativa se complementam no nível da enunciação em *Uma viagem à Índia*.

Quanto à terceira propriedade, o paralelismo, também está associado aos dois anteriores. O paralelismo para Todorov se dá quando “uma narrativa encaixada se assemelha à narrativa que a encaixa e, portanto, a parte se assemelha ao todo, ou, [...] quando encontramos ‘encurtada a imagem do grande mundo’, estamos diante daquilo que hoje se chama a narrativa de abismo” (TODOROV, 1980, p. 108-109). Essa narrativa de abismo deve-se à abundância de imaginas produzidas no texto e que, em um plano mais amplo, assemelham-se à primeira narrativa, a encaixada.

Por fim, tem-se o alegorismo. A tendência ao alegorismo dá-se, basicamente, com a “coerção exercida sobre o leitor para que ele não se atenha ao sentido primeiro das palavras que lê, mas que lhes procure uma significação segunda” (TODOROV, 1980, p. 110). A obra *Uma viagem à Índia* é recheada de alegorias, a começar, inclusive, pelo seu caráter intertextual com a finalidade de representar outros pensamentos e significados. Ao final, Todorov reflete sobre esses quatro fatos e as suas considerações:

O resta é perguntarmos se o termo “poética” é justo, ou, sob um outro ponto de vista, qual é a razão textual da presença de todos esses procedimentos. Podemos dizer imediatamente que nenhum deles, em si mesmo, é especificamente poético, se nos ativermos, pelo menos, à sua descrição geral [...]. Só a ação conjunta das quatro propriedades textuais (entre outras) pode produzir essa impressão; determinam-se mutuamente, levam-nos a interpretá-las antes de um modo do que de outro [...]. Esses procedimentos não são poéticos, mas, mesmo que o sejam, isso se deve ao que os une (TODOROV, 1980, p. 110-111).

Essa análise de Todorov é, como ele mesmo indica, a partir da sua intuição do poético, o que o leva a pensar a obra de Novalis como um romance poético. Apesar do caráter intuitivo, no entanto, as suas considerações ajudam a refletir sobre esses aspectos que sobressaem em muitos romances. E *Uma viagem à Índia* é um deles, como pôde verificar-se ao elencar esses quatro fatores (podendo ser incluídos outros aspectos) e correlacionar com a obra de Tavares, acrescido ainda da sua relação direta com a poesia épica, em seu processo de absorção. Por essas razões, pensa-se sobre *Uma viagem à Índia* como sendo esse romance-

poema cujo diálogo estabelecido com o gênero épico se dá a partir da relação dual de apropriações e desvios.

2.2 VIAGENS: GLÓRIA E DECADÊNCIA, NATUREZA E MÁQUINA

Em *Os Lusíadas*, nas estrofes que fazem parte da proposição, previamente discutida, comenta-se sobre aquilo que será narrado, ou seja, são apresentados os heróis e os assuntos que serão abordados na narrativa. Além disso, nessa parte, o poeta também eleva o povo lusitano e os seus feitos:

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando
A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África de Ásia andaram devastando;
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando (CAMÕES, 1993, p. 17).

Nota-se que a memória – e o resgate dessa reminiscência, desse passado glorioso – tem extrema importância na epopeia renascentista. Quem tem memória possui a faculdade de conservar ideias, valores, imagens, bem como a memória contribui também para a manutenção do *status quo*, em um sentido amplo, seja de um único indivíduo, seja de uma nação, seja para o bem, seja para o mal. Esse é exatamente o exercício de *Os Lusíadas*, o de tentar manter a imagem de Portugal em seu momento de glória e poder. Acredita-se, inclusive, em um poder capaz de fazer esquecer as glórias de outrem:

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram,
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Netuno e Marte obedeceram;
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta (CAMÕES, 1993, p. 17).

Mais uma vez o tema se faz presente. A relevância de quando se tem ou não memória sobre determinado assunto está intrinsecamente ligada ao seu *status*, ao seu poder. Se a memória é um elemento caro a *Os Lusíadas* e a todas as poesias épicas, em geral, em *Uma viagem à Índia*, é justamente o que o protagonista não quer. Aliás, ele vai na contramão dessa

ideia: Bloom anseia e vai em busca de esquecimento. Para *Uma viagem à Índia*, a memória de Portugal é algo descartável, uma vez que não está presente em sua narrativa e para Bloom, a memória de sua vida passada e de sua família é objeto de repulsa, esse o motivo de o protagonista estar em busca do esquecimento. É como se Bloom também dissesse: “entristeço-me ao ruído persistente / do tempo para trás como a memória, / permaneço ora ileso, ora ilusório (LIMA, [19--], p.220). A memória na narrativa de Tavares é justamente um ruído, aquilo que perturba constantemente o protagonista.

Ainda na questão da proposição, em *Uma viagem à Índia* ela se dá de forma diferente. O que há, na verdade, é uma *não*-proposição, já que das estrofes 1 a 9 o narrador comenta sobre tudo aquilo que não será narrado. Todas essas nove primeiras estrofes começam com o primeiro verso proferindo uma negação:

Não falaremos do rochedo sagrado
onde a cidade de Jerusalém foi construída,
nem da pedra mais respeitada da Antiga Grécia
situada em Delfos, no monte Parnaso,
esse Omphalus – umbigo do mundo –
para onde deves dirigir o olhar,
por vezes os passos,
sempre o pensamento.

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.)
Não se abrirá uma cova para encontrar o centro do mundo,
nem se procurará em grutas
nem em caminhos da floresta
as visões que os Índios idolatravam (TAVARES, 2010, p. 25).

Percebe-se, já nesse começo, que a perspectiva tomada nesta narrativa é diferente daquela empregada na epopeia renascentista, considerando que o narrador, ao dizer sobre os assuntos que não serão tratados, está falando de temas caros ao modelo da poesia épica. Ou seja, na obra de Tavares não serão narrados os grandes feitos de um herói ou de um povo, não se falará de grandes acontecimentos da História, nem de personagens que deixaram suas marcas e que servem de exemplo.

O Omphalus – símbolo do centro da criação do mundo, do centro cósmico e do equilíbrio para a mitologia grega – em *Uma viagem à Índia* é o próprio umbigo de Bloom, o centro do seu (des)equilíbrio. Em síntese, é apenas a história “de um homem, Bloom, / e da sua viagem no início do século XXI” (TAVARES, 2010, p. 27). Nesse sentido, é uma viagem

que não terá grandes eventos que poderiam entrar nos registros históricos, nem terá muita relevância a nível mundial ou mesmo nacional. Essa mesma viagem anônima e errante do Orfeu brasileiro: “Verde náusea essa nau que pressagia / males a quem embarque ou desembarque. / Silenciosa sem que ninguém a marque / Percorre ancoradouros erradia (LIMA, [19--], p. 173-174).

O narrador esclarece ainda que o plano da mitologia também não estará presente em sua narrativa:

Não poderás, pois, Bloom,
atribuir demasiada complexidade a este modo alto
de fechar os olhos, baixar os braços
e repousar as pernas. São os deuses, Bloom,
não são o teu assunto (TAVARES, 2010, p. 32).

E reforça esse pensamento ao refutar a importância deles:

Os deuses actuam
como se não existissem, e assim
não existem, de facto, com extrema eficácia (TAVARES, 2010, p. 32).

Enquanto em *Uma viagem à Índia* os deuses não são elementos importantes para a história, em *Os Lusíadas*, ao contrário, têm papel fundamental na construção da narrativa, visto que os deuses atuam e interferem na viagem de Vasco da Gama e sua tripulação, sendo que há os que tentam prejudicá-los, como o deus Baco, e os que estão ao seu favor, como a deusa Vênus:

O Padre Baco ali não consentia
No que Júpiter disse, conhecendo
Que esquecerão seus feitos no Oriente,
Se lá passar a Lusitana gente.

Sustentava contra ele Vênus bela,
Afeiçoada à gente Lusitana
Por quantas qualidades via nela
Da antiga, tão amada, sua Romana (CAMÕES, 1993, p. 26-27).

Nesse sentido, há um redimensionamento crítico na escolha de Tavares em afastar-se das figuras divinas em sua narrativa – o que será explorado de forma mais contundente na passagem de Bloom pela Índia – e, certamente, essa crítica dialoga

negativamente com o aspecto utópico do modelo épico seguido por Camões (embora já adaptado por ele).

Se os deuses atuam de forma significativa em *Os Lusíadas*, por conseguinte, os elementos da Natureza (como o vento e a água) e o Destino também possuem um papel fundamental na trajetória do herói camoniano. Já em *Uma viagem à Índia*, também os elementos da Natureza não interferem na história de Bloom ou esses são ironizados: “o vento, meu caro Bloom, não é um elemento da natureza / em que possas confiar” (TAVARES, 2010, p. 30). Por outro lado, há também uma ironia com relação à cegueira habitual do ser humano, que o faz ver apenas a si mesmo. Não sendo apenas uma questão da falta de alteridade, mas também o fato de não enxergar os acontecimentos ao seu redor. O homem, muitas vezes, está tão focado em seus problemas ou em seus objetivos que os fatores externos parecem insignificantes, inexistentes.

As forças da natureza, em *Uma viagem à Índia*, são ignoradas como forças devido à prepotência do ser humano:

Olha para todos os lados mas evita olhar para cima
pois alguém lhe dissera que os humanos
só participam dos acontecimentos
abaixo do nível dos olhos [...]
E eis então que a referência natureza
É substituída pela referência humana (TAVARES, 2010, p. 37).

A referência aqui é tão somente humana, os obstáculos que serão encontrados no percurso da viagem não serão causados pela natureza, mas pelo homem apenas. Se as forças divinas e as da natureza não importam, tornam-se, pois, dispensáveis:

eis que desde já Bloom desiste de olhar para o céu
à espera de acontecimentos humanos ou divinos.
Do céu nada virá que não seja natural e dispensável (TAVARES, 2010, p. 48).

Dessa forma, a obra de Tavares é uma narrativa em que tanto narrador como personagem são céticos em relação ao fator sobrenatural, o plano divino. Inclusive não só em relação a esses fatores, mas a outros também. Percebe-se que toda a narrativa está permeada por um ceticismo e um pessimismo em relação a tudo, do nível espiritual ao humano. O ceticismo em relação ao divino, especificamente, deriva do fato de que, nesta concepção, o divino é fruto da imaginação humana. Aqui, Deus nasceu dos homens, não o contrário. Portanto, não há saídas.

Em *Uma viagem à Índia* há não somente um diálogo crítico com a obra camonianiana e o sistema regido em um passado remoto, mas também há várias reflexões críticas em relação às questões contemporâneas, como as consequências geradas pelas guerras do século XX que ainda atormentam e assombram nos dias de hoje, tendo como ambientação uma Europa decadente e um Oriente que não consegue mais oferecer a ilusão da paz espiritual, do sagrado e da sabedoria.

A passagem de Bloom pela Índia e a quebra de expectativas e ilusões que tinha em relação ao país mostra, na verdade, um oriente incapaz de oferecer a plenitude ao ser humano por meio do misticismo, da religião e do próprio homem. Bloom irá perceber a incapacidade, seja no ocidente ou no oriente, do homem alcançar a autopurificação e a sabedoria por intermédio do Absoluto, do divino.

Miguel Real entende também que “para Bloom, a própria busca do Oriente como fórmula de sabedoria revela-se tão ilusória quanto a miragem do Ocidente para os orientais – é o mundo inteiro que já não se oferece como salvação, é a totalidade do mundo que se encontra decadente” e acrescenta ainda que “é o próprio Homem, a Humanidade, que se encontra decadente” (REAL, 2010).

Há um poema do carioca Dante Milano, intitulado “Salmo perdido”, cuja ambientação é construída a partir dessa falta de ilusão, da perda de referência de uma (ou várias) potência divina que ofereceria provisões aos seres humanos, sem falhas ou iniquidades. Milano apresenta, neste poema, não apenas um deus incomum, mas também – e principalmente – um olhar, uma perspectiva, diferente sobre esse ser supremo:

Creio num deus moderno,
Um deus sem piedade,
Um deus moderno, deus de guerra e não de paz.

Deus dos que matam, não dos que morrem,
Dos vitoriosos, não dos vencidos.
Deus da glória profana e dos falsos profetas.

O mundo não é mais a paisagem antiga,
A paisagem sagrada.

Cidades vertiginosas, edifícios a pique,
Torres, pontes, mastros, luzes, fios, apitos, sinais.
Sonhamos tanto que o mundo não nos reconhece mais,
As aves, os montes, as nuvens não nos reconhecem mais,
Deus não nos reconhece mais (MILANO, 1979, p. 104).

Nessa mesma esteira parece percorrer a narrativa de Tavares. As perspectivas do narrador e do protagonista desse romance-poema são totalmente opostas às do narrador e protagonista camonianos. O mundo que se apresenta em *Uma viagem à Índia* não é mais a paisagem sagrada, como a paisagem antiga ou, pelo menos, como era vista outrora. Aqui, nem homens nem deuses são constituídos de aspectos divinos e, se “deus não nos reconhece mais”, ele também não é mais reconhecido.

Não só a hegemonia religiosa/cultural – muito presente em *Os Lusíadas* como fonte da verdade absoluta – é criticada e ironizada em *Uma viagem à Índia*, há igualmente reflexões e críticas de várias ordens e a outros poderes como, por exemplo, a hegemonia política atual. Como é possível verificar no trecho a seguir uma crítica em relação à perversidade do sistema capitalista:

O vento, por exemplo, que poderá parecer
elemento neutro,
que distribui os ligeiros incómodos por ricos
e pobres,
mas na verdade é apenas hábil:
nos fracos provoca frio e nos fortes é leve brisa que
acalma o calor excessivo.

Aos palácios chega pela ventoinha domesticada,
Enquanto sobre casas frágeis
Se abate robusto como tempestade.
O vento (de certos países)
Maltrata a cabeça de quem acabou de cair e
Massaja os pezinhos de quem está no topo (TAVARES, 2010, p. 30).

É interessante perceber que neste trecho a mesquinhez que é atribuída ao vento é, de fato, uma ironia que recai sobre os homens. O vento, aqui, afeta de modo diferente os homens, porque eles estabeleceram diferenças entre si. Há ainda um diálogo com os deuses presentes na poesia épica (que são responsáveis pelas forças da natureza), na medida em que eles têm vontades próprias e tomam decisões, muitas vezes maldosas. Em Tavares, é a vontade dos homens que faz com que as forças da natureza sejam nefastas para alguns e boas para outros.

Note, inclusive, que a metáfora utilizada para fazer a crítica a um problema contemporâneo é construída a partir da referência de um dos elementos da natureza, o vento. Nesse sentido, apesar desses elementos naturais perderem força no enredo de Tavares enquanto força motora dentro da história, como já discutido anteriormente, eles continuam

presentes em sua narrativa, no entanto, exercendo outra função (em geral, como elemento metafórico).

Em algumas partes de *Uma viagem à Índia*, a relação estabelecida por Tavares com a obra camoniana se dá quase de forma espelhada entre as estrofes. Isto é, nesses casos, há uma releitura mais próxima e pontual, ora em relação aos acontecimentos, ora em relação às ideias e pensamentos – seja reforçando ou ironizando o texto-fonte – ou simplesmente relacionando-se linguisticamente, usando as mesmas expressões ou construções linguísticas.

Uma das primeiras ocorrências dessa relação mais pontual se dá no primeiro Canto, na passagem em que se narra a primeira parada da viagem, sendo a de Vasco da Gama em Moçambique e a de Bloom em Londres. Apesar disso, de serem locais diferentes, o desenrolar dos acontecimentos e as experiências pelas quais as personagens passam se dão de forma muito próximas. Ambos os protagonistas, nestes lugares, passam por experiências desagradáveis e os nativos que, a princípio os recebem bem, estão apenas enganando-os para poder roubá-los. Em *Os Lusíadas*:

Co'os panos e co'os braços acenavam
 Às gentes Lusitanas que esperassem;
 Mas já as proas ligeiras se inclinavam
 Para que junto às Ilhas amainassem.
 A gente e marinheiros trabalhavam,
 Como se aqui os trabalhos se acabassem (CAMÕES, 1993, p. 32).

Em *Uma viagem à Índia*:

Os homens aproximaram-se então acenando:
 eram três, e Bloom, embora corpulento,
 era individual e um.
 E assim decidiu ele esperar antes de agir
 - sabia bem que a amizade e a paz
 são apenas momentos intermédios
 que, no fundo, aguardam mudanças (TAVARES, 2010, p. 42).

Percebe-se que nessas duas estrofes (ambas são a estrofe 48 do primeiro canto), os nativos que tentam enganar Vasco da Gama e Bloom os recebem de forma fraterna, inclusive com os mesmos gestos: acenam para os estrangeiros. De igual modo, a sucessão de acontecimentos se dará de forma praticamente paralela. Nota-se que, apesar da diferença temporal entre as duas histórias e os avanços de uma sociedade supostamente mais civilizada, há certos aspectos que são inerentes aos seres humanos. A astúcia e dissimulação, para fins de

atos de maldade, avançam e se aperfeiçoam em paralelo aos avanços das ciências e da civilidade.

Em seguida, ambos irão contar as suas histórias, de onde vêm, para onde vão e o que querem. Após essa conversa, os nativos que os recebem irão oferecer uma provisão aos heróis e estes a aceitam:

Do capitão e gente se apartou
Com mostras de devida cortesia.
Nisto, Febo nas águas encerrou
Co'o o carro de cristal o claro dia,
Dando cargo à Irmã que alumiasse
O largo mundo, enquanto repousasse (CAMÕES, 1993, p. 35).

E como o dia luminoso parecia fugir lentamente
para próximo das lareiras particulares,
desaparecendo assim a principal instituição pública
das cidades e do campo (o sol),
Bloom, em fuga e sem apoio em Londres,
[...] não teve alternativa: aceitou o convite (TAVARES, 2010, p. 45).

É interessante observar que o momento em que os dois protagonistas aceitam a provisão, ou seja, estão sendo iludidos, é no mesmo período do dia: o crepúsculo. Espaço de tempo a representar justamente essa “cegueira” dos protagonistas, nesse lusco-fusco, hora frouxa do dia de aspecto funesto e vago. Período do dia propício, pois, para as ambiguidades, como sugere o poeta de *Invenção de Orfeu*: “O tempo ambíguo existe. Eis o crepúsculo / e as horas funerais que foram dias / (Tu te diluís no tempo entre os espaços.)” (LIMA, [19--], p. 170).

Percebe-se que, enquanto n’*Os Lusíadas* o narrar desse anoitecer se dá por meio da figura dos deuses, em *Uma viagem à Índia*, se dá de forma mais racional, mais concreta e irônica. Nesse sentido, mais uma vez Tavares desconstrói o modelo épico e, ao mesmo tempo, utiliza-se dessa desconstrução para fazer, sutilmente, uma crítica: enquanto o sol é a “principal instituição pública” e todos podem aproveitá-lo, a noite é o momento em que as desigualdades são mais evidentes, uma vez que nem todos têm as suas “lareiras particulares”, considerando essa expressão um símbolo de conforto, comodidade e posse.

É certo que Vasco da Gama e Bloom possuem objetivos e interesses diferentes e ambos são enganados justamente a partir desses interesses. Enquanto o discurso dos que enganam o herói camoniano, em Moçambique, refere-se às especiarias que eles possuem:

Canela, cravo, ardente especiaria
 Ou droga salutífera e prestante
 Ou se queres luzente pedraria
 O rubi fino, o rígido diamante (CAMÕES, 1993, p. 54).

Em Londres, o que chama a atenção de Bloom são as

poltronas cómodas, whisky perfeito, aperitivos,
 uma vista deslumbrante sobre as chaminés de uma fábrica
 [...] seios felizes, pernas de fazer parar o pensamento e
 nádegas espantosas, imprescindíveis, duplas e fortes (TAVARES, 2010, p.
 70).

As duas passagens encontram-se na estrofe quatro do Canto II e há uma convergência na situação pela qual os protagonistas passam, bem como a ambientação de suspense. As cenas, porém, divergem-se na medida em que passa de um interesse coletivo (o de conquistar especiarias, terras e glória) para o interesse individual (o de um homem querer simplesmente se satisfazer sexualmente), trata-se, pois, aqui da “atmosfera individual de Bloom” (TAVARES, 2010, p. 76).

Mesmo assim, ambos os querereres são colocados lado a lado, tendo em vista o pensamento de que todo homem tem o desejo da conquista, seja a conquista de algo destinado ao coletivo, à sua nação, seu povo, seja algo para si próprio. O narrador ironiza ainda esse desejo de conquista do homem – seja qual for, do micro ao macro –, não há limites para se alcançar esse objeto de desejo, pois, dependendo do seu interesse,

um homem pode demorar mais tempo
 a percorrer a minúscula casa da mulher que deseja
 do que a atravessar o mundo, de uma ponta à outra (TAVARES, 2010, p.
 70).

Após um momento, os protagonistas percebem a verdadeira intenção dos nativos e ambos conseguem se safar dos enganadores por conta de seus instintos. Vasco da Gama, certamente, recebe ainda ajuda das ninfas marítimas, a mando de Vênus que

Andava sempre a gente assinalada,
 Vendo a cilada grande e tão secreta,
 Voa do céu ao mar como uma seta (CAMÕES, 1993, p. 58)

Bloom, por sua vez, ao perceber algo estranho, segue seus impulsos e

levado por si próprio,
 a si próprio mandando e obedecendo.
 Aqui vou eu, disse Bloom. E foi (TAVARES, 2010, p. 76).

Da mesma forma que Bloom escapa dessa enrascada (bem como explode em momentos de raiva, se mete em brigas, foge, ou seja, é levado pelos seus instintos), também “as personagens épicas representam a explosão e a exaltação dos instintos mais primitivos do homem, elevados à máxima potência” (D’ONOFRIO, 1981, p. 16). Nessa perspectiva, Bloom, mesmo sendo um protagonista subversivo em relação aos arquétipos do herói épico, mantém-se em consonância com alguns aspectos desse modelo, como a questão do instinto visto aqui.

Entende-se, dessa maneira, mais uma vez a questão de certos aspectos serem inerentes à humanidade. Isto é, o homem, por mais que passem os séculos e milênios e por mais que se acredite na evolução da civilização, ele ainda é movido, em certos momentos, por instintos considerados primitivos. À parte isso, as concepções sobre esses atos dos protagonistas são divergentes e, para o poeta renascentista, o instinto humano é, na verdade, uma sabedoria que está atrelada à ajuda divina:

Quem poderá do mal aparelhado
 Livrar-se sem perigo, sabiamente,
 Se lá de cima a Guarda Soberana
 Não acudir à fraca força humana? (CAMÕES, 1993, p. 62).

Já o narrador contemporâneo acredita que “Bloom é homem humano, da inteligência / ao pontapé bruto” (TAVARES, 2010, p. 85) e é tão somente isso o que governa as suas atitudes. Outras concepções, entretanto, aparentemente convergem, mas só aparentemente. Como é o caso do discurso sobre o futuro e a visão de que tudo o que está por vir é e sempre será algo positivo, sendo uma espécie de conforto ao ser humano:

Que quem no afaga o choro lhe acrescenta,
 Por lhe pôr em sossego o peito irado,
 Muitos casos futuros lhe apresenta (CAMÕES, 1993, p. 67).

Esse é o pensamento de que, da mesma forma que se olha para cima na esperança de uma provisão, olha-se para frente (o futuro) na expectativa de que dias melhores virão. Em *Uma viagem à Índia*, aparentemente segue essa linha de pensamento:

toda matéria tem futuro,
e mesmo a memória particular é, neste particular-particular,
matéria a ter em conta. A memória tem futuro
eis uma ideia nada pessimista (TAVARES, 2010, p. 84).

Contudo, não se engane o leitor desatento, pois é preciso lembrar que pouco antes o narrador, cético que é, afirma: “o futuro vem aí como um pastor que guarda o / seu rebanho lento, isto é: não vem” (TAVARES, 2010, p. 84). O autor, dessa forma, desconstrói essa visão utópica sobre o futuro e, por conseguinte, o Destino. Em Tavares, ao contrário do épico camoniano, tem-se uma distopia, e o Destino não está a favor do protagonista

Caminha-se para o terceiro canto. Gama já está em Melinde e Bloom em Paris. Lugares onde os protagonistas, ao contrário da primeira parada, serão bem recebidos e farão novas amizades. É neste canto também que as personagens contam as suas histórias (em *Os Lusíadas* prossegue até o Canto VI), Bloom conta a história de sua vida e de sua família para o seu novo amigo Jean M e o poeta quinhentista narra a história de Portugal junto às lendas (histórias de Egas Muniz, Inês de Castro, D. Fernando, o velho do Restelo, a batalha de Ourique, por exemplo), bem como Vasco da Gama conta como foi a sua navegação de Lisboa até Melinde. Antes de contar as suas histórias, porém, o poeta invoca Calíope, musa da poesia épica, para lhe dar inspiração:

Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama;
Inspira imortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama (CAMÕES, 1993, p. 91).

Assim como acontece em *Os Lusíadas*, o narrador de *Uma viagem à Índia* também sente necessidade de inspiração, “mas façamos um intervalo. / Como o carregador de caixotes, o escritor / precisa de ajuda” (TAVARES, 2010, p. 115). Acontece que na obra de Tavares há uma espécie de consciência ficcional, como descreve Eduardo Lourenço no prefácio da obra: *Uma viagem à Índia* apresenta uma “consciência aguda da sua ficcionalidade, navega e vive entre os ecos de mil textos-objectos do nosso imaginário de leitores. Como todos os grandes livros, e este é um deles” (LOURENÇO, 2010, p. 9).

Essa consciência ficcional na obra é percebida em várias instâncias, é percebida no diálogo com outros textos e objetos do imaginário dos leitores, como afirma Lourenço, e é percebida também, em alguns momentos, dentro do próprio discurso do narrador, como neste trecho em que ele invoca algum tipo de inspiração e, posteriormente,

declara o seu desejo de imortalidade, expondo o desejo de sua obra sobreviver no tempo, isto é, quer também – como todos os escritores – ser reconhecido:

o escritor de motor arcaico, primitivo,
quer afinal apenas que as frases sejam feitas de uma substância
que não evapora lentamente de dia para dia;
deseja frases robustas, que pelos séculos
avancem. Frases que atiradas ao mar: nadem,
e atiradas ao ar, voem. (TAVARES, 2010, p. 115).

Em outros momentos, parece que o narrador quer ainda expressar ter consciência da sua própria posição de entidade literária, evidenciados desde o começo da narrativa quando das declarações sobre o que não será abordado em sua narrativa ou a presença das interpelações como “Ah, mas quando começamos / a falar do nosso herói, Bloom, / e da sua viagem?” (TAVARES, 2010, p. 36), ou ainda quando brinca com o fato de se confundir, muitas vezes, em *Os Lusíadas*, as vozes do poeta e do herói Vasco da Gama, uma vez que em *Uma viagem à Índia* o mesmo acontece (entre as vozes do narrador e de Bloom), sendo essa confusão, inclusive, explanada em determinados momentos da narrativa: “Mas o certo é que Bloom / – deixe-me falar de mim como se eu fosse um outro” (TAVARES, 2010, p. 153); ou “É Bloom quem o diz. Ou então Jean M. / De qualquer maneira, o narrador também fala. / (Como saber quem diz o quê? E que importa?)” (TAVARES, 2010, p. 180).

É possível afirmar, nesse sentido, retomando as considerações teóricas e alargando os conceitos propostos por Bakhtin, que há várias vozes que ressoam e se entrecruzam na narrativa de Tavares. E, como visto, o próprio narrador expõe essa condição. Além disso, nota-se na frase “deixe-me falar de mim como se eu fosse um outro” a presença de mais uma voz, inclusive. O narrador de Tavares recupera aqui a expressão “eu é um outro”⁷, de Arthur Rimbaud, em carta à Paul Demeny.

Rimbaud, nessa pequena frase, sintetiza algumas questões em torno da figura do poeta: a da alteridade do poeta, isto é, o reconhecimento do outro; a do diálogo com outros poetas na construção da sua própria identidade; a da contradição do poeta ao projetar-se nessas várias identidades. Rimbaud sugere na carta, dessa forma, que o poeta é um sujeito híbrido e diverso, um sujeito que se revela a partir de um outro (ou de outros). Ao retomar essa ideia de Rimbaud, não há apenas um pedido de licença do narrador de Tavares – *deixe-*

⁷ *Lettre du Voyant* (Carta do vidente), de Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 de maio de 1871. Disponível em: <http://docslide.com.br/documents/carta-do-vidente.html>. Acesso em: janeiro de 2016.

me – para falar como se fosse um outro, mas há também uma manifestação sobre o ponto de partida do fazer literário do escritor – que é a construção a partir do outro, do entrecruzamento de vozes.

A partir da estrofe 118 do terceiro canto, saltando para outro episódio, começam as histórias sobre Inês de Castro e Mary, duas mulheres que são assassinadas a mando dos pais de seus amantes, D. Pedro e Bloom, respectivamente. Esse infortúnio, o amor, foi o motivo da desgraça nas duas histórias e, em Bloom, desencadeou tamanha ira que o levou a matar o próprio pai, motivo pelo qual saiu fugindo de Lisboa.

O amor, no entanto, segundo o narrador de *Uma viagem à Índia*, não é mesmo algo que se encaixa perfeitamente aos seres humanos, “os homens não são seres vivos que mereçam / especialmente o amor. Porém o amor existe” (TAVARES, 2010, p. 153). Cita ainda o próprio Camões e concorda com o poeta de que “é verdade «que um baixo amor os fortes enfraquece»” e acrescenta “mas também o grande amor torna ridículos os grandes” (TAVARES, 2010, p. 158).

O amor de D. Pedro e Inês de Castro é uma das histórias mais emblemáticas do imaginário lusitano em que se confundem fatos e lendas. É, em *Os Lusíadas*, também uma das histórias mais memoráveis, bem como é considerado um episódio lírico-trágico. As personagens são amantes trágicos desse

Caso triste, e digno da memória
Que do sepulcro os homens desenterra,
Aconteceu da mísera e mesquinha
Que depois de ser morta foi Rainha (CAMÕES, 1993, p. 130).

O rei D. Afonso IV casa seu filho, D. Pedro – que está apaixonado por Inês de Castro – com D. Constança Manuel, mas esta morre no momento do parto. D. Pedro, que já mantinha relações com Inês de Castro durante seu casamento, pretende casar-se com ela após a morte da primeira esposa. D. Afonso IV, contudo, temia perder a sucessão do trono que seria de seu neto legítimo, filho de D. Constança, e temia também desestabilizar a sua relação com o Reino de Castela em razão dessa ligação com a família de Inês de Castro e, por esses motivos, não aceita a relação do filho com Inês.

Para que eles não se casem, a única saída do “velho pai sisudo, que respeita / o murmurar do povo” (CAMÕES, 1993, p. 131) é mandar matar a amante do seu filho. Quando D. Pedro assume o lugar do pai, manda desenterrar sua amante e colocar o cadáver no trono ao seu lado, obrigando a corte a participar da cerimônia de beija-mão com a então

Rainha Inês de Castro. Entre fatos e fantasias, ficou no imaginário a história de um amor sublime que enfrentou sabores e vicissitudes, mas que superou esses obstáculos, ultrapassando inclusive os limites da morte. A personagem Inês aparece também em *Invenção de Orfeu* (aliás, na epopeia de Lima há várias mulheres – Inês, Beatriz, Lenora – que compõem essa figura da musa e da mulher amada):

Estavas, linda Inês, nunca em sossêgo
e por isso voltaste neste poema,
louca, virgem Inês, engano cego,
ó múltipara Inês, sutil e extrema,
ilha e mareta funda, raso pego,
Inês descontruída, mas eureka,
chamada Inês de muitos nomes, antes,
depois, como de agora, hojes distantes (LIMA, [19--], p. 287).

Em *Os Lusíadas*, esse episódio – composto por elementos como a Fortuna e a peripécia – beira a tragédia grega. Não obstante, *Uma viagem à Índia* igualmente aproxima-se da tragédia na medida em que não apenas as histórias são parecidas, mas por haver também uma mudança repentina do estado das personagens, caminhando para um final funesto, embora não apareçam outros elementos como o reconhecimento e a catarse.

No entanto, trata-se também de uma história cujo

pai zangado com a escolha amorosa do filho
– pela primeira vez uma mulher pobre na família Bloom –
decidiu contratar três criminosos,
especializados em matar mulheres
de nome Mary (TAVARES, 2010, p. 154).

Uma história não muito romântica, entretanto. Bloom, apesar de ter amado Mary a ponto de matar o próprio pai – leva-se em consideração aqui também um ato que beira ao da personagem de uma tragédia – após o ocorrido, não se prende à memória da amada. Bloom assim explica ao amigo Jean M: “começarás a perceber agora por que razão estou em viagem / e o que procuro: / procuro uma mulher porque quero esquecer / outra” (TAVARES, 2010, p. 154-55).

Além disso, como estão sendo retomados elementos da tragédia grega aqui, vale abrir um parêntese e lembrar de outros dois conceitos que a narrativa de Tavares também, em certa medida, assemelha-se a eles: os conceitos de *hybris* (ou húbris) e de *hamartía*. Ambos os conceitos foram abordados na *Poética* de Aristóteles e, basicamente,

partem do princípio do *erro*. Eduardo Pereira Machado, em seu artigo “O trágico em Medeia”, explica que a *hybris*

contemporaneamente também chamada de *desmedida*, é o erro – ou os erros – que a personagem comete, sendo esse geralmente trágico. A *hybris* ou *desmedida* é consequência de um contexto de insatisfação da personagem que, em função de um impulso, de um instinto ou de algo que lhe foge ao controle provocará, nela, uma ação que se mostrará como um “erro”, pois irá desestabilizar seu universo físico e psicológico, tanto quanto o das personagens que vivem em torno de si (MACHADO, 2011, p. 125-126).

A *hybris* surge também em decorrência de um orgulho ou autoconfiança excessivos da personagem da tragédia que o levam para um final de fracasso e infelicidade. Já a *hamartía* é considerada um “pecado contra a *hybris*” e entende-se como a ação concretizada da personagem. A *hamartía*, por sua vez, acaba resultando na *peripécia* que, de acordo com a concepção aristotélica, é “a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e necessário” (ARISTÓTELES, 2005, p. 47).

A partir dessas considerações, é possível associar o movimento da personagem de Tavares também a partir desses dois elementos oriundos da tragédia grega. Bloom está inserido em um contexto de insatisfação (a morte da amada a mando do pai) e, após um impulso que lhe foge do controle, ocasionado pelo seu orgulho – a *hybris* –, mata o pai, uma ação errática da personagem – a *hamartía* – que irá desestabilizar seu universo físico e psicológico. O que resulta também em sua *peripécia*, a fuga de Lisboa, sofrendo todas as consequências a partir dessa ação.

Mary morreu, Bloom matou o pai, vingou-se. Não há mais nada a fazer e Bloom tenta racionalmente seguir em frente (ou, apenas fugir), tenta ser indiferente ao passado, sem arrependimentos, porque para Bloom:

Homens há que usam o arrependimento
como se usa uma técnica de carpinteiro
sobre as madeiras. Mas os sentimentos
são inúteis no mundo que existe, onde apenas
se registam os actos. O arrependimento,
enquanto torção leve do coração, é um acto íntimo, interior;
é nada, portanto (TAVARES, 2010, p. 156).

Nesse sentido, para a personagem, o arrependimento comumente usado e, conseqüentemente, exteriorizado é simulado, é algo trabalhado meticulosamente. Já o

arrependimento genuíno, que vem de dentro e no íntimo fica não é nada no mundo material. O arrependimento é um sentimento particular, não compartilhável. Por fim, ao final no Canto III, o narrador volta a ridicularizar o amor:

Mas atenção, de novo: o amor não faz bem aos países,
 não desenvolve as suas indústrias, nem a economia.
 Disso nunca tive dúvidas. *E por isso é preferível não*” (TAVARES, 2010, p. 159, grifo nosso).

É interessante notar também como o narrador finaliza a estrofe sentenciando “e por isso é preferível não”, assemelhando-se à recusa de outra personagem, o escrivão Bartleby, de Herman Melville, cuja resposta “prefiro não fazê-lo” é, sem dúvida, uma expressão célebre da personagem de Melville. O conto, narrado pelo patrão de Bartleby, relata a história desse novo empregado que se nega a cumprir as atividades ordenadas por ele, sempre de forma passiva:

Nessa mesma atitude fiquei sentado quando o chamei, rapidamente declarando o que desejava que ele fizesse, isto é, que examinasse comigo um pequeno documento. Imaginem pois a minha surpresa, ou antes, a minha consternação, quando, sem sair da sua intimidade, Bartleby respondeu numa voz singularmente branda e firme:
 - Prefiro não fazê-lo (MELVILLE, 1987, p. 19).

Sem explicar-se ou dizer qualquer outra frase, de fato, não faz absolutamente nada. O patrão, sempre atônito, não consegue agir diante das recusas do empregado, que confessa: “mas havia algo em Bartleby que não apenas me desarmava estranhamente, mas que, de um jeito inexplicável, me comovia e desconcertava” (MELVILLE, 1987, p. 21). Trata-se de uma história cujo enredo vai ficando cada vez mais insólito e cômico, embora também sombrio, lembrando muito o absurdismo kafkiano.

Uma das leituras desse conto do escritor nova-iorquino dizem respeito à questão da natureza individual do homem e de sua liberdade de escolha dentro das limitações humanas, sendo que a escolha da personagem é não fazer nada. Bartleby, nesse sentido, é uma personagem que vive (até a morte) da negação. Tavares, ao resgatar essa conhecida frase do autor de *Moby Dick* que questiona o livre-arbítrio em tom ridicularizante, torna o amor também um tema a ser ridicularizado. Além disso, Bloom, em uma leitura aproximada, também é uma personagem que vive da negação: nega o tempo todo a submeter às regras sociais e aos comandos socialmente aceitáveis, a certa altura nega mesmo a própria vida.

Porém, ainda sobre a questão do amor, ele é, em Tavares, ridicularizado também em detrimento de outros sentimentos e desejos do homem, como o do poder econômico e social, que fazem deixar de lado não apenas o amor, mas também outros sentimentos mais “puros”. A economia prossegue e passa por cima de qualquer coisa. Assim afirma o narrador:

Em menos de um século já ninguém se lembrará
Que os antepassados sempre exerceram a afectividade
Sem tecnologia.
O mundo avança e o metal organiza-se (TAVARES, 2010, p. 182).

Aliás, nesse progresso desenfreado, nessa ânsia pelo desenvolvimento das indústrias e fábricas, ironiza o narrador, “o fundamental no século XXI, há muito se sabe, / é a floresta não contaminar a fábrica” (TAVARES, 2010, p. 216). Bloom avança em sua viagem e agora “está em Paris / e nada tem a não ser a ausência de medo” (TAVARES, 2010, p. 160). Avança indiferente, portanto.

O episódio do Velho do Restelo é outra passagem emblemática d’*Os Lusíadas* e localiza-se ao final do Canto IV (da estrofe 94 a 104). Vasco da Gama rememora o momento da sua partida junto à tripulação em Portugal e conta que havia um

velho de aspeito venerando,
Que ficava nas praias, entre a gente,
Postos em nós os olhos, meneado
Três vezes a cabeça, descontente (CAMÕES, 1993, p. 170).

O Velho do Restelo é tido, por muitos, como a representação do homem conservador, reacionário e contrário às ordens de progresso vinculadas às grandes navegações. Embora haja também a leitura de que esse pessimismo do velho não corresponda apenas ao seu conservadorismo, mas também à visão de quem acredita que esse progresso era descomedido e irracional, oferecendo mais riscos do que benefícios para Portugal. Uma leitura que, inclusive, aproxima o episódio com a obra *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto, em que o autor relata as suas aventuras de expedição ao oriente. Relatos, por sua vez, carregados de uma visão negativa sobre os navegadores portugueses e que esses heróis lusitanos, na verdade, estavam mais para salteadores: roubavam e matavam os nativos para poderem enriquecer e conquistar novas terras.

A figura do velho do restelo também está presente em *Invenção de Orfeu*, porém essa voz repreensiva que surge não vem do país colonizador, mas do outro lado da

margem. É uma voz que, embora em consonância com a do velho português, representa justamente o outro, o colonizado:

São seus cabelos ressoante velo,
a barba límpida, eólia barbatana;
o senso esfria a glória como gêlo;
meneia a testa, os bravos desengana:
dura inquietação d'alma e dessa vida,
colônia dos impérios mal-nascida.

Por que tanta oceania, tanta etiópia
por fogo e ferro sempre conquistadas?
Por que tanta aflição por tanta cópia,
salvadores de terras fatigadas?
Cornualhas dêsse mundo, cornucópia
de promessas jamais realizadas?
Por que êsse messianismo vos lisonje
pretendeis encarnar o que está longe (LIMA, [19--], p. 81-82).

O poeta parece ainda censurar os poemas que elevam os exploradores, acusando-os de também estarem sujos com o sangue dos colonizados: “os poemas se tingem de vermelho; / é uma face sangrenta cada espelho” (LIMA, [19--], p. 83). O velho, em Camões, é também aquele que, no momento da partida em que todos estão eufóricos, lança seu discurso de desaprovação aos navegadores, expondo seus sentimentos de medo e vergonha desta “vã cobiça, / Desta vaidade a quem chamamos Fama!” (CAMÕES, 1993, p. 170) e se indigna com tamanha irracionalidade da gente portuguesa: “Que mortes, que perigos, que tormentas, / Que crueldades neles experimentas!” (CAMÕES, 1993, p. 170).

Fica o discurso de quem está na contramão daqueles que avançam sem saber para onde estão avançando, contrariando, assim, a “mensagem” do poema camoniano, uma vez que

A viagem, para Camões, é símbolo de vitória, que, dentro do esquema épico camoniano, é avalizada pelas descobertas, pelo trânsito em terrenos desconhecidos e desafiadores, pelas aventuras e pelo heroísmo, elementos que, na lógica textual/social daquela época, comprovariam as virtudes e os méritos desse sujeito/povo e dessa pátria (BUENO, 2013, p. 5).

Bloom, em certo sentido, também segue perdido, apenas avançando. No entanto, as aventuras e experiências do protagonista não fazem dele um herói, nem ao menos um homem com virtudes. Em *Uma viagem à Índia*, a mãe de Bloom está para o protagonista assim como o Velho do Restelo está para os navegadores. A mãe é a única pessoa a estar

presente no momento da partida de Bloom quando da fuga de Portugal. Ao contrário do velho que grita o seu discurso de repreensão, a mãe de Bloom não diz uma palavra sequer. O que não é necessário para ele, dado que a figura materna representa ao mesmo tempo o temor pelo filho e aquela que o repreende:

Mas eu parti – conta Bloom – sem sequer levantar os olhos
para os olhos da minha mãe que se baixavam,
mostrando assim ser homem até ao último instante:
nem sequer sou forte para ver a fundo a fraqueza dos outros.
Como alguém que acelera para não ver o mundo,
assim também eu subi rapidamente as escadas de embarque,
para não ver quem lá em baixo ficava e sofria.
Mas voltarei, mãe; e voltarei sábio e limpo (TAVARES, 2010, p. 195).

Os olhos baixos da mãe representam justamente esse temor pelo filho e, ao mesmo tempo, a recriminação. O que para Bloom é traduzido como a representação da fraqueza, algo que ele não é capaz de lidar: “nem sequer sou forte para ver a fundo a fraqueza dos outros”. Contudo, ainda assim, a presença da mãe lhe atinge de alguma maneira, Bloom mentalmente parte com a promessa de que voltará “sábio e limpo”. O que, de fato, não irá acontecer.

N’*Os Lusíadas*, a promessa de Vasco da Gama – e sua tripulação – foi cumprida e isso foi a prova de se estar diante de um herói. Desse modo, independente do que aconteceu durante a viagem, dos atos duvidosos do protagonista, no final a visão sobre ele não é alterada, ele continua sendo um herói, pois há justamente essa visão maquiavélica de que os fins justificam os meios. Já em *Uma viagem à Índia*, Bloom (mesmo sem a pretensão de ser um herói) parte com a promessa de ser um sujeito melhor, no entanto as experiências pelas quais a personagem passa durante a viagem alteram significativamente a visão que se tem sobre ela. Mesmo se, ao final, a sua promessa fosse cumprida, Bloom continuaria sendo o mesmo sujeito (aquele que cometeu crimes e assassinatos) porque a personagem aqui não está acima da ética e da moral.

Bloom chega à Índia, esse país imenso, exótico e enigmático que reserva algumas surpresas para ele:

Índia! Índia! Índia!
Ao seu lado direito um homem
tem a Índia, esse enorme país.
Eis o que Bloom procurara,
e eis que as coisas grandes chegaram de forma simples.
Não houve festa, ninguém gritou (TAVARES, 2010, p. 279).

É também nesse primeiro momento na Índia que a personagem desaba emocionalmente:

Ceguei à Índia, Mary.
 Ceguei à Índia, pai.
 Bloom dobrou-se no seu banco
 e pensando no pai e em Mary, chorou (TAVARES, 2010, p. 279).

Bloom, descrente do mundo ocidental, chega à Índia com a certeza de que o país de alguma forma lhe proporcionará o que deseja: um nível espiritual mais elevado e a paz interior por meio da sabedoria adquirida e do esquecimento de seu passado. Desse modo, se “n’*Os Lusíadas*, os portugueses levam a fé cristã como sua verdade suprema, aqui, é Bloom quem busca na fé e na cultura hindu algum alento” (SILVA, 2010, p. 90).

Nesse momento ainda, o pensamento de Bloom sobre o país é de que

A Índia é um país grande. Não pela
 extensão mas porque é antigo. O tempo, num
 país inteligente, é a extensão mais significativa (TAVARES, 2010, p. 291).

Bloom, a princípio, compra a ideia de um país espiritualizado, sagrado até, por conta das suas várias manifestações religiosas, do seu exotismo. Entretanto, aos poucos, conforme vai caminhando pelas ruas da Índia (não se sabe de qual cidade), Bloom já vai notando a funcionalidade do país, as contradições, e o lado menos místico e mais materialista:

Existe no ar uma densidade humana
 abundante: o ar parece menos aéreo,
 há muitos encontrões nas ruas para os raros encontros
 e a pobreza material é evidente e contrasta
 com a riqueza das histórias que velhos
 sentados em esquinas contam (TAVARES, 2010, p. 292).

Bloom e narrador começam então a tecer já alguns comentários irônicos como o de que na Índia

os homens religiosos se diferenciam dos comerciantes
 quando ocorre um incêndio
 os religiosos são os únicos que se aproximam (TAVARES, 2010, p. 292).

De resto, pouco provável conseguir diferenciar um do outro, e se não é possível diferenciar comerciantes de religiosos, a quem recorrer? Nesse sentido, talvez o

Oriente não seja muito diferente do Ocidente, onde religião e economia caminham, muitas vezes, lado a lado. É desse modo que, aos poucos, a narrativa de Tavares vai desconstruindo a visão sobre esse Oriente sagrado e mítico. De acordo com o próprio escritor, em entrevista à revista *Parágrafo*, o que *Uma viagem à Índia* ressalta é que nessa relação com o Oriente

todos nós, ocidentais, temos quase instintivamente a ideia que o Oriente é assim uma espécie de lado metafísico e espiritual, enquanto o Ocidente será mais o lado materialista. E é um pouco esta ilusão de que no Oriente o espírito está em todo o lado que está na base da viagem do protagonista (TAVARES, 2011).

Apesar de já ir percebendo esse outro lado do Oriente, o protagonista ainda conta com o sábio que irá se encontrar e com ele poder mudar sua vida. Quando o encontra, por meio de um amigo de Jean M., o indiano Anish, a primeira imagem que se tem desse sábio, a imagem que é vendida por ele – e vendida pelos seus – é esta:

O homem que jamais deixava a lucidez
a um canto, como por vezes se deixa um copo de
água, chamava-se Shankra, e aprendera
com as árvores a ser velho. Parado, não deixava
de subir lentamente – como um carvalho que
soubesse de astronomia e crescesse
direccionado para uma estrela particular. Eis Shankra.
Shankra sabia que o número de pedras do universo
ultrapassava em muito o número de ágeis cavalos.
E por isso, sem pressas, respirava, tornando
o doméstico respirar um ritual que todos
respeitavam (TAVARES, 2010, p. 308).

Como já fora explanado anteriormente, os portugueses de outrora avançavam conquistando terras e obrigando a conversão dos nativos à religião deles, o cristianismo. Como é o caso, n' *Os Lusíadas*, de Monçaide que

inspirado de angélica influência,
Quer no livro de Cristo que se escreva.
Oh, ditoso Africano, que a clemência
Divina assim tirou de escura treva,
E tão longe da pátria achou maneira
Para subir a pátria verdadeira! (CAMÕES, 1993, p. 311).

Essa é a visão de que só é possível ir à pátria verdadeira, no caso o céu, seguindo somente o livro de Cristo, a *Bíblia*, e todo o resto está em escura treva. Nesse sentido, além de ser uma visão ocidental arcaica sobre o desconhecido e sem a mínima noção

de alteridade, é também uma questão de poder e dominação. Só é possível conquistar novas terras dominando seus nativos e uma das formas de dominá-los é incutindo-lhes o medo, o medo promovido pela religião. Porém, o desejo de Bloom não é o da conquista e da dominação, seu desejo é mais individualista e, nesse caso, não causa interferências significativas nos países por onde passa.

Bloom, dessa forma, vai à Índia sem o intuito de conquistar algo para seu país, muito menos propagar alguma religião ocidental. Pelo contrário, é justamente a crença do outro que o motiva a ir ao Oriente, que o faz ter perspectiva de mudanças. Conhece então o sábio Shankra e com ele pretende encontrar o que procurava (sabedoria e esquecimento) naquele país que para ele era imenso de inteligência e espiritualidade.

Contudo, as coisas não caminham como Bloom havia imaginado e Shankra, na verdade, pretende apenas roubar os livros de Bloom. Tavares, dessa forma, mais uma vez parece quebrar com esse ponto de vista sobre uma Índia espiritualizada e sagrada, na medida em que os sábios também podem ser ladrões. E assim, o “Ocidente materialista e funcionalista, exemplificado em Bloom, acaba finalmente por ser enganado e roubado pelo Oriente místico e ético. A ovelha troça do lobo, e rouba-o” (TAVARES, 2010).

Depois de várias confusões, Bloom consegue safar-se de Shankra e ainda rouba o seu *Mahabarata*, epopeia indiana considerada sagrada. Desse modo, os episódios que narram as experiências do protagonista na Índia se dão, como os outros analisados aqui, de forma semelhantes a *Os Lusíadas*: as tentativas de trapaça dos nativos, os enganos e a forma como as personagens se safam e saem da Índia ilesos. Entretanto, a diferença crucial entre ambos é o que cada um leva da viagem. Gama (e sua tripulação) da Índia

Leva pimenta ardente, que comprara;
A seca flor de Banda não ficou;
A noz e o negro cravo que faz clara
A nova ilha Maluco, co’ a canela
Com que Ceilão é rica, ilustre e bela (CAMÕES, 1993, p. 311).

Todas as especiarias, enfim, foram levadas para Portugal. Esse é o triunfo de Vasco da Gama, ou seja, levar todas essas especiarias para o ocidente, para o seu país, significa a sua vitória e a fama do seu povo. Ao contrário do objetivo de Vasco da Gama e das viagens quinhentistas, o objetivo da viagem de Bloom em nenhum momento foi o de negociar mercadorias, todavia a sua passagem pela Índia acaba terminando em acordos e negociações imprevistas. E essa aproximação com as relações mercantis d’*Os Lusíadas* se dá, em *Uma viagem à Índia*, com a troca dos livros de Bloom e Shankra:

Os três livros em negociação guardam textos antigos, anteriores à capitalização do livro enquanto objeto. E o fato é esse: os três livros – um tem o grande épico hindu, pleno de religiosidade, outro, epístolas recheadas de preceitos éticos, e o terceiro, um compêndio teatral que reúne textos fundadores do pensamento ocidental – encontram-se em negociação, como fossem objetos despidos de qualquer caráter supramercantil (MAFFEI, 2011, p. 60).

São duas obras expressivas carregadas por Bloom: *Cartas a Lucílio*, de Sêneca, e edição rara do teatro completo de Sófocles, “duas preciosidades, / dois livros que a velha Europa havia / inventado” (TAVARES, 2010, p. 345), obras cobiçadas por Shankra, diga-se, enquanto mercadorias. Se o livro sagrado n’*Os Lusíadas* ajuda os portugueses a converter o nativo Monçaide, aqui nem o livro sagrado indiano, nem os clássicos do Ocidente influenciam a natureza de Bloom ou Shankra.

Bloom, apesar de sair ileso da Índia, parte mais uma vez fugindo e frustrado de um país, levando consigo apenas o *Mahabarata*. Nesta ocasião, Bloom desabafa: “viajei tanto e tanto viajei para agora terminar / em negócios bibliográficos” (TAVARES, 2010, p. 351). E ainda expõe o pensamento de que, para ele, a

sabedoria não tinha número de páginas,
mas enganei-me. Há livros e livros – livros a mais (pensa Bloom).
Já não há sábios, há leitores – exclama Bloom. Tudo é paginável:
a inteligência, a ciência, a religião (TAVARES, 2010, p. 351-352).

Consequentemente, Bloom leva de volta para Portugal somente páginas apinhadas. A busca de Bloom torna-se uma busca degradada. Na Índia, Bloom não encontra aquilo que necessitava, pelo contrário, a personagem só encontra frustração, ou seja, não adquire sabedoria nem esquecimento, nem ao menos consegue atingir um nível espiritual mais elevado em um país em que – aparentemente – a espiritualidade era demasiado importante. A única conquista de Bloom na sua viagem à Índia é um livro considerado sagrado pelos indianos. Porém, ele tem apenas o livro, a matéria que, por sua vez, possui apenas um valor mercadológico e, ao final, nem isso importa para ele, uma vez que Bloom dá aleatoriamente a um desconhecido em Lisboa.

O protagonista de Tavares não obteve a sua conquista, no entanto, mesmo assim, antes de retornar a Lisboa passou por Paris novamente e lá teve a sua espécie de Ilha dos Amores como recompensa por tudo que passou, do mesmo modo que desfrutaram Vasco da Gama e sua tripulação. Recompensas oferecidas por Vênus e pelo amigo parisiense Jean M, respectivamente.

A Ilha dos Amores é também, em *Os Lusíadas*, um dos episódios mais conhecidos e nele narra-se a recompensa aos navegantes oferecida pela deusa Vênus

[...] que ordenada,
Era, para favor dos lusitanos,
A glória por trabalhos alcançada,
Satisfação de bem sofridos danos
Lhe andava já ordenado, e pretendia
Dar-lhe nos mares tristes alegria (CAMÕES, 2010, p. 312).

Tal recompensa aos navegantes são as ninfas que, oferecidas como objeto sexual, precisam satisfazer os desejos da tripulação. Assim, Vênus

Ali quer que as aquáticas donzelas
Esperem os fortíssimos barões
– Todas as que têm título de belas,
[...] Com danças e coreias, porque nelas
influirá secretas afeições,
Para com mais vontade trabalhem
De contentar a quem se afeiçoarem (CAMÕES, 1993, p. 314).

A Ilha aparece aqui como um lugar ideal e encantado para os navegantes que, inclusive, incide a ideia de gerar a raça semidivina, a lusa. Para Bloom, a ilha dos amores é oferecida pelo amigo Jean M, que organiza uma festa para recebê-lo na Cidade Luz. E como

em Paris as festas são por norma mais cultas
e com mais citações, menos divertidas portanto
– Jean M prepara algo diferente (TAVARES, 2010, p. 370).

A festa, deste modo, aproxima-se à satisfação dos desejos sexuais oferecida aos navegantes, cujas mulheres – representadas pelas ninfas n’*Os Lusíadas* – são tidas apenas como objetos, aquilo que se pode oferecer como prêmio ou consolo a um homem, independente do que ele tenha feito:

Jean M conhecia a história trágica de que Bloom
fugira desde Lisboa, e já percebera que a viagem
à Índia nada resolvera.
Preparava, pois, para contra-balançar o
falhanço intelectual e espiritual, um volumoso prêmio
fisiológico para o seu amigo Bloom. Comprava bebidas;
escolhia receitas afrodisíacas. E combinava com
mulheres fáceis facilidades ainda maiores. (TAVARES, 2010, p. 370).

Nesse episódio em *Uma viagem à Índia*, intercalados a descrição da festa particular de Jean M, Bloom e Anish, encontram-se também comentários irônicos do narrador sobre os aspectos que envolvem os assuntos dessa passagem: o prazer sexual e o machismo. Como, por exemplo, nos seguintes trechos:

[...] nenhuma descoberta da ciência modifica tão fortemente o rosto de um homem como os momentos de prazer (TAVARES, 2010, p.372).

Gravatas fazem mais amizade entre si enquanto baixam calças excitadas sobre a mulher que não tem conta bancária que a defenda. Tudo é desejo e nada. E o nada sempre cansou (TAVARES, 2010, p. 376).

apesar do companheirismo útil das grandes polis, há ainda, neste mundo primitivo, desejos apenas satisfeitos nas esquinas menos inocentes (TAVARES, 2010, p. 378).

Há também comentários afiados sobre o amor que, para ele, é “a única velharia que chegou intacta / ao estúpido século XXI” (TAVARES, 2010, p. 374). Nesse sentido, nota-se que a relação estabelecida por Tavares entre os dois episódios não é uma mera relação entre enredos. O autor utiliza essa passagem de *Os Lusíadas* justamente como representação das relações a partir do desejo sexual e explorado no mundo patriarcal, do homem que ainda tenta dominar a mulher em vários aspectos. Por conseguinte, o autor também estabelece uma outra leitura do episódio da Ilha dos Amores, releva o quão sexista é o relato dessa passagem.

Percebe-se ainda em Tavares tanto uma ironia sobre as relações entre os homens que possuem algum tipo de poder, uma vez que vestem gravatas, como também a questão das mulheres prostitutas que, diferentemente das profissões socialmente aceitáveis, não possuem nenhum tipo de garantia ou segurança, são mulheres marginalizadas que nem ao menos possuem contas bancárias que as defendam.

É também no episódio da Ilha dos Amores que aparece a Grande Máquina do Mundo, mostrada por Tétis a Vasco da Gama o funcionamento do universo, segundo o sistema ptolomaico:

Vês aqui a grande máquina do Mundo,
 Etérea e elemental, que fabricada
 Assim foi do Saber alto e profundo
 Que é sem princípio e meta limitada.
 Quem cerca em derredor este rotundo
 Globo e sua superfície tão limada,
 É Deus; mas o que é Deus, ninguém o entende,
 Que a tanto o engenho humano não se estende (CAMÔES, 1993, p. 365).

Tétis vai narrando, em várias estrofes, a alegoria da Máquina do Mundo cujo fator principal é a junção das várias áreas dos saberes (geografia, história e mitologia, por exemplo) juntamente com o da astronomia. A alegoria da Máquina do Mundo *n'Os Lusíadas* é representada, assim como *n'A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, como um grande espetáculo que impressiona o eu-lírico e causa-lhe admiração. Em *A divina comédia* há igualmente o anseio pela descoberta do mistério divino que, no épico de Dante, escapa ao entendimento humano:

Quando as Sferas, no giro, conduzido
 Por ti no eterno anelo, me enlevaram
 Com hino ao teu compasso dirigido,

Tanto etéreos plainos se mostraram
 Inflamados do sol, que nunca os rios,
 Nem as chuvas um lago igual formaram.

Essa luz, esses sons (jamais ouvi-os)
 De saber tais desejos me acenderam
 Que tão pungentes de antes não senti-os (ALIGHIERI, 1954, p. 156).

O poeta Carlos Drummond de Andrade também faz uso dessa alegoria em um de seus poemas com título homônimo. No entanto, ao contrário do entusiasmo e o fascínio que se tem *n'Os Lusíadas* e *n'A divina comédia*, percebe-se que no poema drummondiano a alegoria da Máquina do Mundo é algo indiferente ao eu-lírico, é para ele enfadonho e tedioso:

E como eu palmilhasse vagamente
 uma estrada de Minas, pedregosa,
 e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
 que era pausado e seco; e aves pairassem
 no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo
na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia (ANDRADE, 2004, p. 281).

Além da ambientação tediosa no poema, há também um certo descontentamento e desinteresse no discurso do eu-lírico:

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos (ANDRADE, 2004, p. 282).

Como no poema de Drummond, percebe-se em *Uma viagem à Índia* uma relação, em certa medida, com a alegoria d'A Máquina do Mundo. Não especificamente no mesmo episódio, mas é possível perceber ao longo de toda a narrativa uma busca em relatar o *funcionamento* do mundo, de forma menos alegórica e mais direta, mais crua, a partir de outros aspectos como, por exemplo, o modo como se dá a relação entre os homens e a relação dos homens com os elementos da natureza.

Certamente, nota-se em Tavares sempre um tom irônico ou pessimista ao descrever esses mecanismos, como é possível perceber nos seguintes trechos escolhidos (dentre muitos outros presentes em toda a narrativa):

A catástrofe poderá manter-se intacta
à nossa espera: o que sabemos do laboratório do mundo
se somos apenas a parte de baixo? (TAVARES, 2010, p. 195).

Também a amizade poderia ser uma máquina
que funcionasse sempre, pensou Bloom.
Entregue, como está, a vísceras que sentem
ou a estratégias celulares obscuras, a amizade é pouco previsível,
tem altos e baixos, depende demasiado do estado
geral do corpo. Em muitos homens, a amizade
é processo que não funciona;
nenhuma máquina que se preze deverá ser sensível
à tristeza como o organismo é (TAVARES, 2010, p. 214-215)

As grandes instituições como o universo
Só terminam com o tédio; morrerão no

Momento em que repetirem um hábito (TAVARES, 2010, p. 364).

O crimes rodam, como os planetas,
em volta de cada homem,
e cada crime escolhe o seu cidadão. Nascemos,
e começa a desordem.
A realidade acelera. Atravessada pelos homens,
a realidade perde mitos e ganha engenharia.
As construções são já em maior número
que todas as outras espécies animais (TAVARES, 2010, p. 423).

O planeta não é ético, nenhum grande astro
conhece a justiça. Só os pequenos se divertem
seriamente com tribunais e outras instituições semelhantes (TAVARES,
2010, p. 428).

Nota-se, inclusive, em Tavares, uma relação direta com o termo *máquina*, ou seja, a forma como são descritas essas relações é justamente como se dá o funcionamento de um aparelho cujo desempenho é falho e perverso. Para Tavares, o mundo é sim uma máquina, mas o que a move é justamente a falha, o erro, o incerto e impreciso. E Tavares, nesse sentido, troça do *funcionamento* dessa grande Máquina do Mundo.

Em Tavares fica a impressão, na verdade, de que não há mistério no mundo que necessita ser revelado, isto é, não haveria uma Máquina do mundo para revelar qualquer transcendência. Esse pensamento remete também a uma compreensão parecida com a de Alberto Caeiro – heterônimo de Fernando Pessoa – que defende em um de seus poemas:

Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto algum,
[...]
Sim, eis que os meus sentidos aprenderam sozinhos: –
As cousas não tem significação: têm existência.
As cousas são o único sentido das cousas (PESSOA, 1997, p. 40).

Em *Uma viagem à Índia*, percebe-se igualmente essa descrença em haver um sentido oculto nas coisas, no mundo. Elas apenas existem, eis o que importa. Aqui, nada é preciso ser revelado porque não existe mistério algum. Com isso, Tavares parece chamar a atenção para aquilo que implica diretamente aos problemas reais, concretos: as catástrofes, as guerras, os crimes cotidianos, os conflitos sociais e toda desordem humana, enfim, o real “funcionamento” do mundo.

Retornando à Ilha dos Amores francesa, eis que Bloom, Jean M e Anish aproveitam os momentos com prostitutas, bebidas e outras substâncias ilícitas na casa localizada perto de um bosque, igualmente em uma espécie de banquete orgíaco como em *Os*

Lusíadas. Após um determinado período, Bloom caminha com umas das prostitutas pelo bosque e, enquanto sofre uma espécie de vertigem, comete outro assassinato. Ambiente também bastante representativo, como define o poeta de *Invenção de Orfeu*: “a êsses bosques brotados da desgraça”, lugar em que “abarcamos a vida e a morte juntas” (LIMA, [19--], p. 297). Bloom mata a prostituta com uma paulada na cabeça e a atira ao lago, sem motivo algum, como sugere essa passagem:

O nojo entre elementos vivos é modesto
e utiliza pouca engenharia,
pois se tal não sucedesse entre cada extensão viva
a sinceridade exigiria também uma
muralha alta. [...]

Bloom está tão indiferente à má
gramática da prostituta que não cessa de falar,
e sente tão pouco – quer a natureza que o rodeia
quer os cidadãos ao seu lado – que é quase,
naquele momento, um Espírito (TAVARES, 2010, p. 442-443).

Sensação semelhante ocorre ao protagonista de *O estrangeiro*, de Albert Camus, o argelino Meursault. A personagem sofre de uma vertigem ocasionada pelo sol que o impulsiona a matar um mulçumano em uma praia:

A luz brilhou no aço e era como se uma longa lâmina fulgurante me atingisse na testa. No mesmo momento, o suor acumulado nas sobrancelhas correu de repente pelas pálpebras, recobrando-as com um véu morno e espesso. [...] O mar trouxe um sopro espesso e ardente. Pareceu-me que o céu se abria em toda a sua extensão, deixando chover fogo. Todo o meu ser se retesou e crispei a mão sobre o revólver. O gatilho cedeu, toquei o ventre polido da coronha e foi aí, com um barulho ao mesmo tempo seco e ensurdecador, que tudo começou. Sacudi o suor e o sol. Compreendi que destruí a equilíbrio do dia (CAMUS, 1980, p. 60).

Da mesma forma que Meursault se mostra indiferente diante do seu ato cometido, também acontece com Bloom:

o que se faz quando nada se sente é brutal
e as circunstâncias arrancam-nos dos bons conselhos.
E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,
enojou definitivamente Bloom (TAVARES, 2010, p. 444).

Em *Uma viagem à Índia*, narra-se vários atos de crueldade sem dar grande importância a eles. Nesse sentido, Tavares parece querer apontar também a banalização do

discurso sobre a violência. Bloom, pela terceira e última vez, foge de um país. Retorna a Lisboa e a narrativa acaba com algumas questões em aberto. Há a sugestão de um quase suicídio quando o narrador afirma que “há várias maneiras de um corpo se matar, / e cair do alto sobre a água é uma delas” (TAVARES, 2010, p. 452).

No entanto, antes de Bloom levar a cabo a ideia, uma mulher se aproxima dele e a narrativa termina com “o mundo prossegue, / mas nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de / Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 452). É interessante notar que ao declarar que Bloom é o “nosso herói”, parece que o narrador está estabelecendo uma relação direta com o leitor e seu tempo, isto é, se Vasco da Gama é o herói renascentista, é o herói que pertence àquela época, Bloom é o “herói” – ou a personagem mais representativa – que cabe ao século XXI.

2.3 MAPA NÁUTICO: CAMINHOS E DESCAMINHOS

Com as grandes navegações mercantis no século XVI, havia a prática do registro das rotas e outras informações que contribuía para o percurso de viagens posteriores. Esses registros eram os chamados diários de bordo cuja função primeira, como já mencionada, era a acumulação de informações técnicas sobre as rotas pelas quais os navegantes percorriam, porém muitos desses registros possuíam um caráter narrativo muito expressivo. A percepção do sujeito diante do novo, do exótico, por vezes, se impunha nos documentos, transformando esses textos descritivos em narrativas ricas em imagens literárias, a exemplo disso tem-se a conhecida *Carta a D. Manuel sobre o Descobrimento do Brasil*, de Pero Vaz de Caminha, fonte de muitos estudos literários.

Se até o século XV as viagens marítimas para lugares longínquos eram motivadas apenas por fins práticos – como o comércio, o descobrimento de novas terras e as suas conquistas, enfim, viagens em função do Estado –, a partir do século XVI outras motivações despertam o desejo em fazer esse tipo de viagem. De acordo com o professor Luís A. C. Romano:

A finalidade das viagens começa a se modificar no auge do capitalismo mercantil, a partir do século XVI, quando empreendedores individuais, como o francês Paulmier de Gonneville; aventureiros, como Hans Staden; ou eruditos, como Michel de Montaigne, passam a viajar por razões de cunho pessoal (ROMANO, 2013, p. 33).

Essa outra finalidade das viagens e esses novos sujeitos viajantes contribuem significativamente para o surgimento e formação da literatura de viagem, narrativa em que se entrecruzam a literatura, a história, o olhar antropológico, os registros reais e os fabulosos. Enfim, surge esse novo gênero literário e que será cada vez mais explorado em consequência do aumento pelo interesse nesse intento de viagem: “a partir do Romantismo, em fins do século XVIII, intensificam-se as viagens de estudiosos, artistas e poetas, principalmente à Itália, Grécia, Oriente Médio e Norte da África” (ROMANO, 2013, p. 34). O professor afirma ainda que o auge da literatura de viagem foi entre os séculos XVI e XIX, visto que até esse período ainda havia lugares, povos, culturas, ainda a serem “descobertos” e explorados, e era justamente isso o que impulsionava a literatura de viagem, o outro, o desconhecido.

Ainda no século XVI, algumas características ressaltam a narrativa de viagem desse período o qual se encontra *Os Lusíadas*. O professor Fernando Cristóvão discorre que “uma dessas referências do imaginário põe em relevo o conceito de ‘novo mundo’, situando-o entre os sonhos dos descobridores e conquistadores, o proveito e as cobiças dos que exploram riquezas, os projectos utópicos de sociedade” (CRISTÓVÃO, 1999, p. 188).

A ideia de “Novo Mundo” era, portanto, a força motriz das grandes viagens quinhentistas e, conseqüentemente, era a grande fonte de inspiração e predomínio na composição da literatura de viagem. Cristóvão elucida ainda sobre esse conceito: “Mundo Novo não só por ser outro, mas sobretudo por se assemelhar à Terra da Promissão em que a fartura simbolizada biblicamente pelo correr do leite e do mel era agora concretizada em especiarias e outras novidades tropicais” (CRISTÓVÃO, 1999, p. 190).

Embora o auge da literatura de viagem, como dito anteriormente, seja até o século XIX, ela não deixou de existir. Ainda hoje publica-se livros que se enquadram à literatura de viagem, certamente com características e funções diferentes daquelas de séculos atrás. A pesquisadora Paula Cristina R. R. M. Cunha resume assim essa literatura produzida na contemporaneidade:

A compulsão de textos mais recentes deixa perceber que um dos traços caracterizadores da literatura de viagens contemporânea se relaciona com o cunho autobiográfico que o narrador-viajante empresta ao relato, na medida em que a exibição da sua experiência vivencial e subjetiva imprime um caráter particular ao *récit* (CUNHA, 2012, p. 155).

Essa nova literatura de viagem não tem mais a obrigação de informar como antes, isso reflete nos relatos de cunho mais pessoal e subjetivo, a narrativa se dá a partir da experiência (real ou imaginária) do viajante. Desse modo, esses discursos “remetem a uma dimensão intimista, o posicionamento privilegiado do eu viajante, que, de uma maneira geral, coincide com o eu que relata a viagem, determina o tom, por vezes, irregular, dos relatos” (CUNHA, 2012, p. 155).

Ao considerar que a literatura de viagem consiste em uma narrativa a partir das experiências do viajante durante o percurso, envolvendo as revelações e reflexões, evidentemente *Uma viagem à Índia* também dialoga com esse gênero, o que o aproxima de *Os Lusíadas* pelo mesmo motivo. Porém, distancia-se da narrativa camoniana, e da literatura de viagem renascentista de modo geral, na medida em que já não há mais um novo mundo a ser descoberto e, ao final, nem mesmo há a “Terra da Promissão”, que acreditava-se ser a Índia e a sua promessa da paz espiritual.

Uma viagem à Índia igualmente compreende essa narrativa que “também o processo de construção do sujeito que narra, e que se distancia no tempo do autor real – para além da circunstância de a linguagem funcionar já como filtro e de o sujeito ser, sobretudo, uma figura de linguagem – revela-se complexo no gênero viático” (CUNHA, 2012, p. 156). Nota-se em *Uma viagem à Índia* justamente esse processo de construção do sujeito que narra, do narrador e da personagem que se revela de forma híbrida.

Entende-se, considerando essas concepções, que não apenas o relato a partir da viagem física – com marcas espaço-temporais definidas – encaixa-se à categoria de literatura de viagem, mas também a narrativa ficcional integra essa gama de textos. Cunha, dessa forma, defende que “a acepção metafórica ou alegórica de viagem conduz à concepção criadora da linguagem. Neste sentido, escrever é, também, viajar” (CUNHA, 2012, p. 162). *Uma viagem à Índia*, desse modo, apropria-se do tema da viagem, de forma atualizada, e propõe uma viagem própria da escrita. É a própria linguagem o percurso de sua viagem. Há, no entanto, ainda outros aspectos acerca da literatura de viagem que cabe relacionar à *Uma viagem à Índia*, o que abre caminho para muitas outras leituras e análises.

Sobre a questão dos apontamentos de viagem, outro tipo de registro feito em viagens marítimas são os mapas náuticos, com observações estritamente técnicas e geralmente em forma de gráficos. No final de *Uma viagem à Índia*, após a narrativa, tem-se uma espécie de mapa náutico. Esse mapa é apresentado com o subtítulo da obra “Melancolia contemporânea (um itinerário)” – questões em torno desse subtítulo serão discutidas no próximo capítulo. O mapa náutico de *Uma viagem à Índia*, a seu modo, corresponde ao

itinerário – físico e mental – percorrido pela personagem e para cada Canto há um mapa correspondente, conforme pode ser verificado nos anexos deste trabalho.

Um mapa náutico, hoje em dia mais conhecido como carta náutica ou plano hidrográfico, trata-se de uma cartografia de áreas oceânicas ou de qualquer área que seja navegável. De acordo com o site oficial do Centro de Hidrografia da Marinha Nacional brasileira⁸, os mapas náuticos são documentos que registram informações como os acidentes terrestres e submarinos, profundidades, perigos de navegação, elevação da costa, vegetações, e assim por diante, servindo como importantes guias de rotas aos navegantes.

Considerando que as cartas náuticas quinhentistas eram, certamente, mais limitadas que as atuais e possuíam menos informações, conseqüentemente, os navegantes estavam mais passíveis a imprecisões de rotas e erros durante suas viagens. Dito isso, a viagem de Bloom, como já se sabe, ocorre no começo deste século com todas as tecnologias e informações possíveis, contudo, à parte isso, parece que Tavares cria seus mapas justamente ignorando os fatores precisos, exatos.

O mapa náutico em *Uma viagem à Índia* é constituído da seguinte forma: há duas retas, uma na vertical em sequência alfabética e outra na horizontal em sequência numérica e esses números são referentes aos números das estrofes dos Cantos, por fim há pontos (localizados nos encontros entre as duas retas) e, juntamente a eles, uma palavra. Essa palavra é uma espécie de guia das estrofes de cada Canto, pois ela faz referência a essas estrofes, isto é, ora uma palavra corresponde à ideia central desse conjunto de versos, ora é uma palavra que há na própria estrofe, ou então um indicativo de localização, ambientação ou estado da personagem, por exemplo.

A primeira palavra do mapa náutico, a título de exemplo, é “razão” e refere-se à estrofe quatro do Canto I (veja ANEXO A), em que se narra:

Não se trata aqui de fazer um jejum
no alto da montanha sagrada
para que a fraqueza e os ares elevados
possibilitem tremores e doenças benignas.
Trata-se simplesmente de constatar
como a *razão* ainda permite
algumas viagens longas.
Falaremos de Bloom (TAVARES, 2010, p. 26, grifo nosso).

Nota-se que o signo *razão* está na própria estrofe e, além disso, é o referente central, o núcleo dessa estrofe. Para o autor, mesmo a *razão*, faculdade intelectual capaz de

⁸ <http://www.mar.mil.br/dhn/chm/box-cartas-nauticas/cartas.html>. Acesso em outubro de 2015.

formar juízos e tomar decisões, ainda “permite” essas viagens errantes. É justamente dessa maneira que vai sendo construído o mapa náutico de *Uma viagem à Índia*. Vale lembrar, porém, que não são todas as estrofes que fazem parte do mapa. Nesse sentido, pode-se apontar outro fator que não estabelece uma “exatidão” nesse guia proposto por Tavares, as estrofes presentes no mapa foram escolhidas pelo autor, não havendo uma preocupação com as precisões desse mapa.

Outro fator interessante é perceber que é possível fazer uma leitura do mapa não somente em relação à narrativa de *Uma viagem à Índia*, mas também em relação a *Os Lusíadas*. Nessa leitura do mapa em relação às duas narrativas, notam-se também os caminhos e descaminhos estabelecidos por Tavares. Isto é, há momentos em que um determinado signo presente no mapa estabelece uma relação direta tanto com a estrofe da própria narrativa como também da narrativa camoniana, já em outros momentos há um distanciamento, não havendo relação alguma.

Dessa forma, dá-se a impressão justamente de estar navegando por mares desconhecidos com um mapa náutico cujas informações nem sempre são precisas, certeiras. É como se o leitor estivesse à deriva, necessitando descobrir em que momento há essas aproximações ou não, sendo que às vezes aparentemente correlacionam-se, apenas aparentemente. Do mesmo modo, com isso, parece que Tavares também quer mostrar o itinerário errante de seu protagonista, ou seja, também quer mostrar os seus caminhos e descaminhos. A seguir, alguns exemplos desses encontros e desencontros do mapa náutico em relação às duas obras.

No mapa, o signo referente à estrofe sessenta e seis do primeiro canto (conforme ANEXO A) é a palavra *alma*. N’*Os Lusíadas*, narra-se o seguinte nessa estrofe:

«Deste Deus-Homem, alto e infinito,
Os livros, que tu pedes, não trazia,
Que bem posso escusar trazer escrito
Em papel o que na *alma* andar devia.
Se as armas queres ver, como tens dito,
Cumprido esse desejo te seria;
Como amigo as verás, porque eu me obrigo
Que nunca as queiras ver como inimigo» (CAMÕES, 1993, p. 38, grifo nosso).

Já em *Uma viagem à Índia*:

O certo é que de entre os diversos materiais do mundo,
A *alma* é de longe um dos mais antigos,

Porém se o cérebro que inventa e escreve versos
 É apenas uma víscera de boas proporções
 eis que desde já Bloom desiste de olhar para o céu (TAVARES, 2010, p. 48,
 grifo nosso).

Neste caso, nota-se uma convergência entre o signo presente no mapa e as duas obras. Na estrofe camonianiana, é estabelecido um contraponto com o que é material, o livro, e o espiritual, a alma. Para o eu-lírico, há uma tensão entre o que está escrito nos livros e o que deveria estar contido na alma.

Em Tavares, há também um contraponto entre o material (livro) e o espiritual (alma), contudo o ponto de vista e o raciocínio do narrador seguem um caminho diferente. Primeiro porque, para ele, a alma também é tida como um material do mundo – sendo, portanto, apenas mais um elemento entre os outros – e, segundo, porque aqui, nessa possível relação entre livro e alma, o que inventa os versos é o cérebro, a alma é dispensável, portanto.

Se nesse ponto do mapa náutico, como em muitos outros, há uma aproximação no “percurso” das duas narrativas, em outros há um distanciamento. Como se as águas afastassem as duas embarcações ou esses afastamentos fossem provocados pelos próprios navegantes. O signo *cidade*, referente à estrofe noventa e cinco do quarto Canto (conforme ANEXO B), é um exemplo desse distanciamento. Em Tavares:

Uns procuram esquecer, outros serem lembrados,
 existem milhares de ofícios, sentidos que
 raramente coincidem: os habitantes de um prédio
 não são nomeados da mesma forma pela porteira
 ou por um poeta. E a estrutura eléctrica das campanhas
 não chama como se costuma chamar os eleitos:
 a vida é vasta, bela para uns,
 rude para outros, tem electricidade, água canalizada,
 o Outono, e há edifícios no centro da *cidade*
 que são quase perfeitos (TAVARES, 2010, p. 196, grifo nosso).

Em Camões:

– «Ó glória de mandar! Ó vã cobiça
 Desta vaidade a quem chamamos Fama!
 Ó fraudulento gosto que se atiça
 C’ũa aura popular que honra se chama!
 Que castigo tamanho e que justiça
 Fazes no peito vão que muito te ama!
 Que mortes, que perigos, que tormentas,
 Que crueldades neles experimentas! (CAMÕES, 1993, p. 170).

Em *Uma viagem à Índia*, apesar de aparecer também o tema da cobiça no início, a cidade é o elemento central da estrofe. O narrador discorre sobre uma parcela do funcionamento de uma cidade, com a eletricidade e o saneamento básico. Contudo, se para uns essa estrutura em edifícios “quase perfeitos” oferece conforto, para outros a vida é ainda muito rudimentar. Já na estrofe de mesmo número de *Os Lusíadas*, o signo *cidade* não possui nenhuma aproximação, relaciona-se aqui apenas ao assunto do início da estrofe: o do ego e da cobiça. Há, desse modo, um afastamento no “curso” da estrofe camoniana de acordo com a rota estabelecida por Tavares.

Outra indicação de percurso do mapa refere-se à estrofe vinte e quatro do Canto VI (veja ANEXO C), nela encontra-se o termo *animalesco*. Em Camões, na referida estrofe a narração compreende a parte mitológica, momento em que Baco convoca um concílio a Netuno com os deuses marinhos a fim de atacar os portugueses. Aparece, nesse trecho do sexto canto, várias figuras mitológicas (os deuses que participarão do concílio) e as suas lendas, e a estrofe vinte e quatro é sobre um desses seres:

E o Deus que foi num tempo corpo humano,
 E por virtude da erva poderosa
 Foi convertido em peixe, e deste dano
 Lhe resultou deidade gloriosa,
 Inda vinha chorando o feio engano
 Que Circe tinha usado co’ a fermosa
 Cila que ele ama, desta sendo amado,
 Que a mais obriga amor mal empregado (CAMÕES, 1993, p. 216).

Aqui narra-se sobre o pescador Glauco, que se converteu em um deus marinho motivado principalmente pelo ciúme, essa “erva poderosa”. Essa expressão, a da erva daninha, é o ponto de ligação estabelecido por Tavares entre a estrofe camoniana e a sua:

É que de um ponto de vista do combate, as ervas más
 que derrotam lentamente o jardim são irmãs do tubarão que
 arranca a perna mais lenta
 de um homem que nada. A natureza, de resto,
 é mais ágil no ataque do que na defesa:
 constroem-se cidades em cima de florestas,
 mas debaixo das estradas e dos estabelecimentos comerciais
 há uma vida animal que persiste e faz ruído (TAVARES, 2010, p. 251-252).

A estrofe vinte e quatro do Canto VI de *Uma viagem à Índia*, por sua vez, faz parte de um trecho em que se tem uma série de reflexões do narrador acerca de vários temas. No entanto, o tema dessa estrofe, como indicado no mapa, é sobre a dualidade de duas

forças animais, sugerindo o embrutecimento dessas forças. Nesse sentido, Tavares reforça a ideia que é sugerida na estrofe camoniana, a da animalização enquanto potencialização de forças, sendo que o ciúme e a raiva produzidos pelo homem o converteram em peixe (e, por sua vez, em deus marinho), isto é, o homem sofreu uma animalização.

Já em Tavares, mesmo tratando ainda da dualidade, do combate, a animalização abordada pelo narrador é a da própria natureza. Ao encaminhar para o final da estrofe, o narrador sugere ainda um combate maior: entre a força da natureza e a do homem. Enquanto o homem está do lado em que a força destrutiva é mais lenta, construindo cidades e estradas, a natureza é o lado em que “persiste e faz ruído”, mas ao combater, é mais ágil no ataque do que na defesa, toma-se as grandes catástrofes como exemplo. Mais adiante, o narrador reforça ainda a força animalésca do homem gerada a partir dos seus sentimentos, sobretudo os que surgem da retaliação, uma vez que, para ele, “metade dos ruídos da natureza têm origem / em actos de vingança (TAVARES, 2010, p. 253).

Outro signo no mapa em que há uma convergência entre os dois textos é referente à estrofe quarenta e um do Canto VII (conforme ANEXO D). O cabo norteador aqui é a palavra *consumo*. N’*Os Lusíadas*, aborda-se sobre a questão do comércio no episódio em que está sendo narrado os feitos de Portugal, comparando-os com os de outros países europeus:

Gerais são as mulheres, mas somente
Para os da geração de seus maridos;
Ditosa condição, ditosa gente,
Que não são de ciúmes ofendidos!
Estes e outros costumes variamente
São pelos Malabares admitidos.
A terra é grossa em trato, em tudo aquilo
Que as ondas podem dar, da China ao Nilo (CAMÕES, 1993, p. 256).

O narrador discorre sobre costumes outros e fecha a estrofe com a afirmação taxativa de que a “terra é grossa em trato”, isto é, rica em comércio, em qualquer canto do mundo. Como no exemplo anterior, há também aqui um referente – a questão do comércio – utilizado por Tavares para vincular as duas narrativas, em um exercício de apropriação e atualização do tema:

Ninguém se encosta a si próprio tão
intensamente como quando sofre ou como
quando entra num mercado de uma
das nossas grandes cidades. O comércio

é feito de uma linguagem inesgotável:
sobre de um lado, falta de outro. O *consumo*,
por mais que o repitam, não é invenção do capitalismo:
os deuses formaram homens incompletos,
com estômago, frio e vaidade, como queriam outro resultado? (TAVARES,
2010, p. 301, grifo nosso)

O comércio é o ponto de convergência entre as duas estrofes, mas Tavares utiliza esse tema para discutir outra questão, também vinculada ao assunto, que é sobre o consumo, inclusive indicado no mapa como tema central da estrofe. Para o narrador, o consumo, que sempre fora vinculado ao capitalismo, é na verdade algo próprio do ser humano, esteja ele sob o sistema capitalista ou regido por qualquer outro. Parece ainda que Tavares se utiliza da própria relação com a estrofe camoniana para reforçar e comprovar a sua afirmação, visto que naquele período, ainda sob o sistema monarquista, o poeta já declarava que o mundo era feito de comércio, sendo, por conseguinte, consumista.

Já um exemplo de distanciamento de “percurso” entre as duas narrativas, de acordo com o signo presente no mapa náutico, é a expressão *ruína*, referente à estrofe cinquenta e um, ainda do sexto canto. Em Camões:

Pelos portais da cerca a sutileza
Se enxerga da Dedálea faculdade,
Em figuras mostrando, por nobreza,
Da Índia a mais remota antiguidade.
Afiguradas vão com tal viveza
As histórias daquela antiga idade,
Que quem delas tiver notícia inteira,
Pela sombra conhece a verdadeira (CAMÕES, 1993, p. 259).

Em Tavares:

Os três homens paravam, pois,
a admirar as esculturas de um palácio.
São belos os palácios por dentro,
são belos por fora. Abusam da riqueza e da majestade,
mas em qualquer canto, mesmo escondido,
não deixarão de ter caixotes para receber o
lixo abundante.
Eis então que, num ponto minúsculo do palácio,
a sua *ruína* é já anunciada (TAVARES, 2010, p. 305, grifo nosso).

Se, a princípio, as duas estrofes parecem estar em diálogo em relação ao assunto, uma vez que ambas estão discorrendo sobre a arte da arquitetura, essa “Dedálea faculdade”, elas se distanciam quanto a opinião dos narradores diante dessas construções após

a primeira impressão. N’*Os Lusíadas*, o poeta canta o seu deslumbrando em relação a arquitetura indiana e se restringe apenas ao que lhe é visível aos olhos. O narrador de *Uma viagem à Índia*, por sua vez, não se atém apenas a grandeza dessa arquitetura indiana, ele aponta também a existência daquilo que está escondido: a sujidade, a ruína pré-anunciada.

Para Tavares, há beleza, sim, nesses palácios, mas ela tem prazo de validade. Entende-se também aqui não somente uma reflexão acerca dos palácios, mas a esse conjunto de arquiteturas que é uma cidade. Nessas cidades – sobretudo as turísticas – cujo o lixo, metáfora para tudo aquilo que não é agradável aos olhos, são escondidos a um canto, varridos para a periferia dos grandes centros. No entanto, de nada adianta porque ele continua a existir e a ruína desse palácio, dessa cidade “perfeita”, é já anunciada, aponta o narrador.

No episódio da Ilha dos Amores, tem-se no mapa náutico o signo *prazer*, localizado na estrofe vinte e quatro do Canto IX (veja ANEXO E). Esse signo – embora não apareça o termo em nenhuma das estrofes, são temas centrais nas duas – estabelece, certamente, uma convergência entre as estrofes de ambas as obras. N’*Os Lusíadas*:

No carro ajunta as aves que na vida
Vão da morte as exéquias celebrando;
E aquelas em que já foi convertida
Perístera, as boninas apanhando,
Em derredor da Deusa, já partida,
No ar lascivos beijos se vão dando.
Ela, por onde passa, o ar e o vento
Serenos faz, com brando movimento (CAMÕES, 1993, p. 314).

Em *Uma viagem à Índia*:

Claro que no amor, note-se,
compacto e obscuro, dos dois lados se parte
e aos dois lados se chega. E por vezes há mesmo
mais lados que dois lados – o que poderá instalar
o momentâneo desequilíbrio.
No entanto, o assunto é sério. Por vezes o desejo entorna-se
como um crime e os seus efeitos não divertem (TAVARES, 2010, p. 372).

Em Tavares, a estrofe também aborda a questão do prazer e do desejo, entretanto há um fator que desnorreia o caminho que seria apenas para esse lado. Isto é, nesta estrofe há uma espécie de presságio, o narrador parece estar adiantando fatos (o assassinato da prostituta cometido por Bloom). Se o encontro entre as duas estrofes está no discorrer sobre o prazer, o desencontro está justamente na personagem, um desencontro não apenas em relação

entre as estrofes, mas há também um desencontro de aspecto social e ético. Aqui, é a personagem quem “erra o caminho”, é Bloom quem se perde da rota.

Assim é construído o mapa náutico de Tavares. Mesmo com todas as tecnologias e informações do século XXI, o homem ainda se perde, em vários momentos da vida e em vários aspectos. Há questões nos seres humanos que não há avanço científico e tecnológico que ajudem a resolvê-las. Tavares parece querer apontar, com o seu mapa náutico, que há mares em que sempre serão navegados pela primeira vez ou, como diria o poeta de *Invenção de Orfeu*, “há sempre um copo de mar / para um homem navegar” (LIMA, [19--], p. 34). Há, pois, sempre um caminho a ser percorrido e descoberto, mesmo tratando-se de algo ínfimo do cotidiano de um homem.

3 UMA VIAGEM AO CENTRO DO HOMEM

*A vida avança e é monstruosa.
Bloom, ou qualquer outro homem,
tem um décimo do instinto da alegria
de um gato bem alimentado.*
(Gonçalo M. Tavares)

3.1 BLOOM, APENAS UM HOMEM

Em *Uma viagem à Índia*, ao analisar esse diálogo com o passado, a personagem é um dos elementos principais, pois sua construção transcende a composição arquetípica do herói épico e, por sua vez, subverte toda a narrativa havendo uma relação estreita entre personagem e enredo. Antonio Candido, em seu artigo intitulado “A personagem do romance”, afirma que esses dois elementos estão intimamente ligados, “personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos” (CANDIDO, 2004, p. 54).

O crítico literário descreve ainda neste artigo que houve uma mudança na construção dos romances – do século XVIII ao século XX –, passando de enredo complicado e personagem simples para enredo simples e personagem complicado. Assim, há uma maior dificuldade ou impossibilidade em delinear a configuração dessas personagens enquanto construção mais ou menos fechada e o “romance moderno procurou, justamente, aumentar cada vez mais esse sentimento de *dificuldade* do ser fictício, diminuir a ideia de esquema fixo, de ente delimitado, que decorre do trabalho de seleção do romancista” (CANDIDO, 2004, p. 59).

Ao compreender essa perspectiva da construção simples da personagem – enquanto um ser fictício delimitado –, percebe-se o mesmo nas narrativas épicas e mais fechadas ainda. Em *Odisseia* e *Os Lusíadas*, por exemplo, a construção de seus respectivos heróis se dá por meio de caracterizações que são repetidas constantemente e, portanto, imutáveis. Desse modo, Odisseu e Vasco da Gama possuem um caráter uno, de moral elevada e, inclusive, ambos são constituintes de aspectos até mesmo divinos ou majestosos, o que os distancia do homem comum.

Desse modo, há a ideia de um esquema fixo e invariável do caráter do herói, dado que o narrador de *Odisseia*, inclusive, sempre quando menciona o nome do herói acrescenta a descrição de uma qualidade sua como, por exemplo, o “divino Odisseu”, o “judicioso Odisseu”, ou seja, o herói de Homero é essa figura que possui qualidades como

justiça, força, sensatez, por exemplo, e tais qualidades são imutáveis e não oscilam. Características essas tão nobres, mas que, obviamente, são tão efêmeras e instáveis para o homem comum. Tais qualidades pertencem também a Vasco da Gama e o narrador de *Os Lusíadas* canta esses atributos a todo o momento, como na seguinte passagem:

Vasco da Gama, o forte Capitão,
Que a tamanhas empresas se oferece,
De soberbo e de altivo coração,
A quem Fortuna sempre favorece (CAMÕES, 1993, p. 31).

Se nessas obras tem-se uma visão completa do que essas personagens são e representam, em *Uma viagem à Índia* as descrições sobre o protagonista Bloom são dadas aos poucos, de forma não muito clara e, ao longo da narrativa, com certas contradições. Isso faz com que o leitor não consiga construir uma ideia concreta do que essa personagem representa e, talvez, até mesmo ao final da leitura ainda não consiga ter uma visão completa dela, tal como o ser humano é: incompleto, contraditório. O romancista, desse modo, ao “abordar as personagens de modo fragmentário, nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (CANDIDO, 2004, p. 58).

Bloom é a representação do homem em processo, do homem cuja contradição está nos próprios olhos: “Bloom abriu os seus dois olhos contraditórios / (um que queria ver o novo, o outro dormir)” (TAVARES, 2010, p. 40). É aquele que tem segredos e que são revelados somente aos poucos. As características de sua personalidade – como justiça, sensatez e força – são variáveis e seletivas, oscilam de acordo com determinadas situações e estados de espírito da personagem. Bloom tem, pois, livre-arbítrio de poder ser e fazer aquilo que lhe convém, como os heróis da epopeia de Orfeu:

Os heróis dêsse poema vivem soltos,
com a liberdade de escolher seus tectos,
e neles se abrigar ou se enforçar
ou ressoá-los com música de loucos (LIMA, [19--], p. 232).

No começo da narrativa, nota-se logo outra espécie de desordem, pois mesmo não sabendo ainda muito sobre essa personagem e o que exatamente ela pretende, o narrador já prenuncia que a busca dessa personagem será vã:

E falaremos do modo como na viagem
levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto (TAVARES, 2010, p. 28).

Bloom, ele, de facto, procurará o impossível:
encontrar a sabedoria enquanto foge;
fugir enquanto aprende (TAVARES, 2010, p. 38).

Nas narrativas épicas, por sua vez, os heróis sempre alcançam os seus objetivos ao final da viagem. E, durante o percurso, todas as aventuras e experiências físicas por que passam servem para, de alguma forma, engrandecer e enaltecer as suas almas. Bloom, ao contrário, procura o que para o narrador é impossível e, de fato, será. Ou seja, as experiências da personagem durante a viagem não acrescentam em nada à sua essência. Aliás, o motivo de sua partida já apresenta um desvio em relação ao poema épico, Bloom sai de Lisboa fugindo após cometer um crime.

Vale lembrar que a epopeia portuguesa segue a mesma perspectiva do clássico grego, pois, mesmo sendo uma obra renascentista, Camões enquadra o seu texto ao modelo da epopeia clássica. O herói português, Vasco da Gama, desse modo, condiz também com o herói clássico e igualmente representa o coletivo, que é o povo lusitano. Diferentemente, no entanto, do que acontece nos romances, conforme o teórico Ian Watt afirma:

O romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero (WATT, 1990, p. 14-15).

Desse modo, se nas epopeias narravam-se grandes acontecimentos, não é mais o que se vê nos romances. Nesse gênero, e, sobretudo, nos romances a partir do século XX, como já foi comentado no primeiro capítulo, observa-se um caráter mais intimista e individualista que continua a ser explorado na literatura contemporânea. Sobre isso, o escritor alemão Thomas Mann declara que “a tarefa do escritor de romances não é narrar grandes acontecimentos, mas tornar interessantes os pequenos” (MANN, 1988, p. 19). É exatamente o que se percebe nos romances de James Joyce e Virginia Woolf, por exemplo, e também em *Uma viagem à Índia*. Nas primeiras páginas, o narrador já deixa claro que a sua narrativa não será sobre grandes acontecimentos:

Não falaremos de heróis que se perderam
em labirintos
nem da demanda do Santo Graal (TAVARES, 2010, p. 25).

Não falaremos então de um povo
que é demasiado e muito.
Falaremos nesta epopeia apenas de um homem: Bloom (TAVARES, 2010,
p. 40).

Ou seja, serão relatados acontecimentos mais banais, os pequenos desastres
e as pequenas tragédias de um homem durante uma viagem:

Falaremos de Bloom
e da sua viagem à Índia.
Um homem que partiu de Lisboa.
[...]
Falaremos de um homem, Bloom,
e de sua viagem no início do século XXI (TAVARES, 2010, p. 25-27).

Outro aspecto que difere Bloom dos heróis épicos é a sua relação com o
mundo espiritual ou sobrenatural. Enquanto Odisseu e Vasco da Gama estão à sorte do
Destino e dos Deuses – sofrem por causa de uns e são protegidos por outros –, Bloom é um
sujeito pouco espiritualizado e não possui nenhum tipo de crença.

Ele é a representação do humano que é demasiado humano, conforme uma
concepção nietzschiana. É a representação desse sujeito cético e niilista em relação à fé, aos
outros e a si mesmo. O próprio narrador também se mostra cético e ironiza essa questão
como, por exemplo, nesta passagem:

Poderás acusar os deuses de serem possuidores
de uma técnica de governo muito particular,
que no fundo se poderá resumir dizendo:
tudo deixa acontecer até o fim.
Não poderás, pois, Bloom,
atribuir demasiada complexidade a este modo alto
de fechar os olhos, baixar os braços
e repousar as pernas. São os deuses, Bloom,
não são o teu assunto

Os deuses actuam
como se não existissem, e assim
não existem, de facto, com extrema eficácia (TAVARES, 2010, p.32).

Há, no caso, esse distanciamento, ou uma anulação total, na relação entre o
homem e uma entidade espiritual, ou princípios religiosos. Há ainda a diferença na qualidade

dos próprios heróis épicos que são dotados de aspectos divinos, o que definitivamente não cabe a Bloom. O protagonista, ao contrário, não possui nenhum aspecto divino ou elevado, nem simpatiza por qualquer religião. Sobre essa perspectiva, o poeta Octávio Paz faz a seguinte distinção entre a personagem épica e a romanesca:

O herói épico é um arquétipo, um modelo. Como arquétipos, Aquiles ou Sigfrid são invulneráveis; como homens estão sujeitos à sorte de todo mortal; há sempre uma fenda secreta no corpo ou na alma do herói pela qual penetram a morte e a derrota. O calcanhar de Aquiles é o selo de sua mortalidade, a marca de sua natureza humana. E quando cai, ferido pela fatalidade, recobra a sua natureza divina: a ação heroica é a reconquista da divindade. No herói pelejam dois mundos, o sobrenatural e o humano, mas essa luta não implica ambiguidade alguma. Trata-se de dois princípios que disputam uma alma e um deles acabará por vencer o outro. No romance não há nada semelhante. [...] Por isso nenhum destes personagens pode realmente ser um arquétipo, no sentido em que o são Aquiles, o Cid ou Roland. Épica de heróis que raciocinam e duvidam, épica de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muito são céticos, outros francamente rebeldes e antissociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo. Épica de uma sociedade em luta consigo mesma (PAZ, 1976, p. 69).

Assim o protagonista é construído: a partir da transcendência desses arquétipos do herói épico. Personagem cuja construção se dá a partir da contradição e da complexidade humana, nada tem a ver com esse modelo dos heróis das grandes epopeias, justos e sensatos – pelo menos da forma como são apresentadas na luta entre o bem (eles, os heróis) e o mal (os outros). Bloom é aquele que, ao longo da narrativa, engana e é enganado, rouba e é roubado, destrói e é destruído, não deixa nada para trás e o seu caráter é duvidoso. Pertence, assim, a essa sociedade em luta não apenas com os outros mas consigo mesma, ou ainda a essa gama de “heróis” que o poeta de *Invenção de Orfeu* reclama a seu poema:

heróis existem os como:
 êsse ladrão que precisa,
 êsse operário que luta,
 essa luta que igniza,
 essa santa prostituta,
 êsses simples puros sóis,
 precisar êsses heróis
 êsse poema precisa (LIMA, [19--], p. 187).

Vale dizer que, em *Uma viagem à Índia*, não se tem a pretensão de justificar as ações maldosas do protagonista em função de algum bem para si próprio ou em benefício para o coletivo. Aspecto que se percebe nos poemas épicos, por exemplo, uma vez que, apesar

das qualidades enaltecidas dos heróis, estes também cometem atos maldosos em suas viagens – matam nativos ou roubam-lhes, como já foi discutido aqui –, porém, esses atos são justificados porque, querendo ou não, propiciam algum benefício a eles e ao seu povo, isto é, o lado do “bem”.

Na narrativa de Tavares, por sua vez, nenhum ato maldoso do protagonista é pretensiosamente justificado. Bloom é aquele que mata o pai porque este mandou matar a mulher que ele amava, é aquele que, em uma passagem a Paris, enquanto sofre uma espécie de vertigem, comete outro assassinato, matando uma prostituta sem nenhum motivo.

Ao discorrer sobre esses pontos da personagem, outro questionamento e discussão que vem à tona é: se o protagonista Bloom se opõe, em vários aspectos, ao modelo do herói épico, seria ele um anti-herói? A leitura de Paulo R. F. Mafrá Vaz, em sua dissertação, é de que há traços de herói e anti-herói em Bloom: “se, por um lado, os aspectos que acabamos de mencionar permitem aproximar Bloom do grupo dos heróis, não podemos deixar de referir a existência de traços anti-heroicos” (VAZ, 2014, p. 77) e, dessa maneira, o pesquisador traça aspectos de heroísmo e anti-heroísmo na configuração do protagonista como, por exemplo, na seguinte afirmação:

Bloom é audaz, pois sai do seu meio de conforto e vai à procura desse lugar mágico que é a Índia, de uma forma não convencional, dados os recursos tecnológicos e de transporte disponíveis na contemporaneidade. Bloom não toma um voo direto, pois pretende tornar-se num herói do século XXI, assim procurando a aventura e a experiência de uma viagem sem facilidades (VAZ, 2014, p. 27).

Este parece ser, no entanto, um caminho incerto, dado que a personagem não mostra possuir pretensões de querer tornar-se um herói do século XXI. Primeiro porque, apesar da consciência ficcional do narrador e da personagem que, inclusive, “transpira ficcionalidade e parece muito à vontade na sua condição de literariedade” (BORDINI, 2013, p. 117), em nenhum momento Bloom se compara com heróis épicos, seja Vasco da Gama, cuja relação é mais direta, seja com qualquer outro, nem apresenta também qualquer pretensão em ser o herói de uma grande narrativa. E segundo porque, nem o narrador, nem a personagem acreditam mais em heroísmo.

O escritor Miguel Real, em seu texto “Viagem à Índia – do ser ao nada”, corrobora com essa ideia e argumenta que Bloom “não é o anti-Gama de 2010, porque para se ser anti-herói é preciso ainda acreditar que o heroísmo faz sentido” (REAL, 2010). Se não há mais herói ou a crença de que o heroísmo faça sentido, não é possível falar também no seu

oposto, o anti-heroísmo. É possível dizer, é claro, que haja uma transcendência do protagonista de Tavares em relação aos arquétipos do herói épico, contudo, isso não necessariamente faz da personagem um anti-herói.

Bloom também não tem a pretensão de ser um herói porque o seu ceticismo igualmente não permite acreditar que um homem seja capaz de estabelecer uma relação de superioridade em relação aos outros. Para ele, todo homem, sobretudo em sua época, é medíocre e individualista. Bloom não concebe, inclusive, a ideia de que qualquer homem seja um fruto do Absoluto:

Bloom não acredita
em milagres. (As faculdades da terra
estão à vista: os homens não são uma obra-prima
de Deus.) (TAVARES, 2010, p. 439).

Além disso, também não é possível falar na dicotomia herói *versus* anti-herói, uma vez que em *Uma viagem à Índia* não há uma oposição simplista entre bem e mal, herói e vilão. É a narrativa do cotidiano de um homem que, tanto ele quanto os outros com quem estabelece uma relação, apresenta características contraditórias cujo enquadramento de *bom* ou *mau* é praticamente impossível e até mesmo sem sentido, pois o ser humano, em geral, compreende as duas partes e, como bem descreve Real, Bloom é “um homem comum, igual aos outros, consciente de que, ausente o Absoluto, tudo é deserto, tudo é sem-sentido, tudo é absurdo, toda a acção é permitida e toda a vitória é simultaneamente uma derrota” (REAL, 2010).

Em *Uma viagem à Índia*, não somente Bloom é *apenas um homem*. As outras personagens também são construídas distantes de quaisquer modelos arquetípicos. Inclusive o sábio Shankra, como já fora delatado no capítulo anterior. O guru – que, supostamente, seria uma pessoa evoluída, um líder que guia as pessoas no caminho do bem, com princípios éticos e pacifistas –, na verdade, também está suscetível a qualquer sentimento do homem comum, como a cobiça e a vingança, por exemplo:

Porém Shankra tinha também olhos
e com eles havia visto, na pequena
mala de Bloom, duas preciosidades,
dois livros que a velha Europa havia
inventado: «Cartas a Lucílio», de
Sêneca, em edição tão antiga
e com páginas de tal forma a desfazer-se
que quase se diria serem páginas não materiais mas espirituais, e

ainda – vira Shankra – o teatro completo
de Sófocles, também em edição rara (TAVARES, 2010, p. 345).

O narrador, aliás, antes de prosseguir a narrativa, discorre as suas opiniões a esse respeito:

Havia, pois, entre Bloom e Shankra,
cobiça mútua, aquela que sempre existe no mundo.
(Cobiça unilateral é
invenção de senhores pouco lúcidos
que julgam que o homem, como o mundo,
não é uma esfera mas sim outra coisa.
Porém, de facto, dentro do homem e em cima do mundo,
tudo há, e nada espanta.)

[...]

De facto, também nos santos a mesquinhez existe
(e Bloom está prestes a percebê-lo):
não há nestes organismos melhores nenhuma alergia
ou náusea diante da mediocridade
dos homens. A ética não é assunto de células,
envolve sim a vontade, a decisão inequívoca
de avançar por um lado e não por outro.
E há sempre pernas, isto é: pode sempre o corpo
avançar pelo caminho oposto (TAVARES, 2010, p. 346).

Em vista disso, entende-se que são personagens que escancaram as suas verdadeiras essências sem os véus dos títulos de “herói”, “guru” ou “santo”. São personagens comuns que agem de acordo com as suas necessidades e vontades. São também personagens em que, ao mesmo tempo estão sob a desordem do mundo, também a instauram.

Uma visão, inclusive, que é compartilhada com a de outros escritores portugueses contemporâneos. Como reflete, por exemplo, o narrador de *Nenhum olhar*, de José Luis Peixoto, “talvez os homens existam e sejam, e talvez para isso não haja qualquer explicação; talvez os homens sejam pedaços de caos sobre a desordem que encerram, e talvez seja isso que os explique (PEIXOTO, 2005, p. 23). Ou o pessimismo do narrador de *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, que afirma categoricamente: “é desta massa que nós somos feitos, metade de indiferença e metade de ruindade” (SARAMAGO, 1995, p. 40). Bloom, encontra-se, pois, nessa configuração de uma personagem do século XXI.

3.2 BLOOM E A HERANÇA LITERÁRIA

O nome do protagonista de *Uma viagem à Índia* é, no mínimo, curioso para uma personagem lisboeta, uma vez que não se trata de um nome pertencente à onomástica portuguesa. Entende-se, levando isso em consideração, que não foi um nome escolhido aleatoriamente pelo autor, mas sim escolhido conscientemente para uma determinada função. Ou seja, pensado estrategicamente a fim de oferecer também possíveis caminhos de leituras e interpretações por meio dessa referencialidade.

Assim sendo, somente o nome da personagem já está carregado de elementos capazes de propiciar diversas leituras e conjecturas. O nome do protagonista, nesse sentido, é também um caminho a percorrer, pois remete diretamente ao protagonista da epopeia moderna de James Joyce, Leopold Bloom, que, por sua vez, por meio do título da obra, *Ulysses*, – sem contar as muitas referências dentro da narrativa –, remete à gênese da literatura ocidental, *Odisseia*, dado que Ulisses é o nome do herói homérico em latim.

O nome do protagonista lembra ainda outra personalidade no meio literário: o professor e crítico literário Harold Bloom. O crítico estadunidense é um dos principais nomes que defendem o cânone literário de forma mais rígida. Embora o próprio Gonçalo M. Tavares, em entrevista ao programa *Entrelinhas*, da TV Cultura⁹, negue qualquer relação com Harold Bloom, pode-se pensar em um possível diálogo tangenciando o crítico literário. No entanto, mesmo sendo possível esse diálogo, não será abordado no presente trabalho.

Antes de fazer os apontamentos sobre a herança literária a partir do nome do protagonista, vale observar uma outra questão, ainda dentro da narrativa de Tavares, que é a relação do nome da personagem dentro da sua linhagem:

O avô John John Bloom teve um filho: o meu pai,
de seu nome John Bloom. Quando
o velho John John Bloom morreu,
o novo John Bloom ficou, o que demonstra
que os nomes não sendo eternos
– pois as associações de letras também
desfalecem – apresentam no entanto uma considerável resistência
(TAVARES, 2010, p. 125)

Apesar dessa resistência da qual fala a personagem, nota-se um certo apagamento do nome da família de acordo com as três gerações: John John Bloom, o avô; John Bloom, o pai; restando ao protagonista apenas Bloom. Desse modo, fica somente um

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=yuYXhionwAw>. Acesso em março de 2015.

nome vago e até mesmo generalizado, podendo ser o nome de qualquer homem em qualquer canto do mundo, sem a referência de uma linhagem de família, sem uma herança identitária, portanto.

No entanto, se de um lado há esse enfraquecimento da memória do nome da personagem em relação à geração masculina de sua família (e dessa memória que lhe resta, aliás, a personagem ainda quer o apagamento completo), por outro lado, esse nome curto, com apenas cinco letras, possui outras – e mais fortes – raízes: as da memória literária. Herança essa que não interfere na história da personagem – que, inclusive, passa despercebido por ela –, mas que é extremamente significativa na obra de Tavares.

Volta-se mais uma vez à ideia de Tiphaine Samoyault de que a literatura tem memória e está sempre a recuperando. O nome Bloom compreende uma recuperação dessa memória literária. Tavares, por meio desse nome curto, tece vários fios que compõem uma vasta relação intertextual, não prendendo a narrativa somente ao diálogo com *Os Lusíadas*. Nessa teia que é tramada pelo autor, são estabelecidas várias relações intertextuais que dialogam, de certo modo, com todos os heróis de narrativa épica. Nas palavras da professora Telma Maciel da Silva,

a viagem proposta pelo autor de *Jerusalém* é muito mais temporal do que propriamente espacial. Bloom, a personagem que encarna o aventureiro dos tempos modernos, sintetiza uma série de referências literárias, fazendo com que este retorno à Índia mítica dos portugueses promova uma aproximação, como que por meio de uma máquina do tempo, entre Ulisses e todos os seus filhos gerados à revelia (SILVA, 2010, p. 83).

Uma viagem à Índia, dessa forma, compreende mais do que uma simples narrativa ficcional, ela passa a ser uma ficção sobre a própria ficção ou, então, uma ficção hiper-consciente, cuja viagem ultrapassa a da vivenciada pela personagem e transcende para uma viagem mais subjetiva: a de vários textos, personagens e ideologias, “subvertendo o sentido da viagem canônica do Ocidente em aventura da ilusão de todas as buscas divinas e epopeia luminosa da decepção” (LOURENÇO, 2010, p. 10). Tavares, nesse sentido, em *Uma viagem à Índia*, parece estar exclusivamente a serviço da própria literatura.

Em relação a essa condição da obra de Tavares, em entrevista à revista *Ípsilon*, o próprio autor descreve que:

É uma ficção ao quadrado ou ao cubo. Há muitas formas possíveis de entrar neste livro e uma delas, como é referido no prefácio, é a partir de Borges. Bloom pode ser visto como uma personagem de ficção borgesiana – as

questões históricas e identitárias portuguesas são de um outro contexto, que não o desta viagem. O mundo da personagem Bloom, nome de uma herança literária moderna, é completamente outro. Esta é uma ficção da ordem do irreal (TAVARES, 2010b).

Essa herança moderna é a de Leopold Bloom que, na verdade, pouco tem a ver com o protagonista contemporâneo. As configurações de ambas as personagens são tão distantes quanto os quase cem anos que os separam. A aproximação entre as duas personagens, no entanto, é de outra ordem, encontra-se na condição dessas personagens que foram criadas em função da própria ficção, personagens pertencentes a essa ficção ao quadrado ou ao cubo, como afirma Tavares. A viagem física do herói épico dá lugar, nas duas obras, a uma viagem mais pelo labirinto da mente do que física.

Bloom, nesse sentido, aproxima-se do protagonista de Joyce na medida em que a narrativa de Tavares também se enquadra nesse tipo de “transfiguração artística das associações de ideias e de pensamentos que invadem o espírito das personagens” (D’ONOFRIO, 1981, p. 203). Essa é exatamente uma das características do romance de experimentalismo formal praticado principalmente por James Joyce no início do século passado e que Tavares, de certa forma, retoma e reconstrói no seu romance-poema.

A introdução de *Ulysses*, presente na edição da Penguin Classics da Companhia das Letras, publicada em 2012, é um texto do professor irlandês Declan Kiberd, que contextualiza e apresenta uma crítica (de quase oitenta páginas) sobre a obra de Joyce. Nele, o professor afirma que Joyce “busca estender os limites da língua, de forma que ela englobe os sinais de um mundo anteriormente desprovido de articulação” (KIBERD, 2012, p. 42). A esse aspecto da língua, Bordini acrescenta que Joyce acaba

tencionando-a nos seus limites máximos, bem como a estrutura do próprio romance, com o intuito de forjar um retrato fiel e “realista” do homem moderno: não por buscar reproduzir os parâmetros estéticos do realismo de escola, bem entendido, mas, justamente ao contrário, por procurar ser, digamos, menos “literário” e mais convincente, ao extrapolar os limites do que até então se entendia possível na ficcionalidade (BORDINI, 2013, p. 116).

D’Onofrio também tece algumas considerações a esse respeito e afirma que a “língua não é mais considerada apenas um meio para a representação do real, mas é criadora de novas realidades, pois utiliza signos sem referentes extratextuais” (D’ONOFRIO, 1981, p. 203). A partir dessas afirmações, chega-se a um ponto interessante a este trabalho: James Joyce, inspirado na epopeia homérica, recria a viagem épica em uma história que se

passa em apenas um dia, no qual, aliás, a “Irlanda espera que cada homem neste dia cumpra com o seu dever” (JOYCE, 2012, p. 113). Vale lembrar que se trata de um dia de um cidadão dublinense comum descrita em quase mil páginas. Há, assim, no romance joyceano uma busca pela totalidade da minúcia.

A partir dessa retomada, o autor de *Finnegans Wake* trabalha com vários aspectos – de forma cômica e irônica – da literatura, da própria estrutura do seu romance, bem como da vida social (passada e contemporânea a ele), expondo várias “áreas do conhecimento humano: reflexões filosóficas, perplexidades religiosas [...], consciência moral, ciências naturais e médicas, psicologia do subconsciente, política, sociologia, economia, jornalismo, publicidade, literatura e artes plásticas (D’ONOFRIO, 1981, p. 203). Joyce, além dessas características, trabalha também com a linguagem que, por sua vez, também é subvertida, tencionando os seus limites, como é possível perceber neste trecho:

Segue firme. Coloridos em um plano: sim, assim está bom. Plano eu vejo, aí penso distância, perto, longe, plano eu vejo, leste, volta. Ah, olharomar. Recai repentino, congelado estereoscópico. O truque é o clique. Você acha escuras as minhas palavras. A escuridão está na nossa alma, você não acha? Mais flautado. Nossas almas, lacerultrajadas por nossos pecados, agarram-se mais ainda a nós, uma mulher a seu amante agarrada, quanto mais, mais (JOYCE, 2012, p. 156).

Essa espécie de monólogo caótico – tal como é o pensamento – recai sobre várias reflexões tanto da personagem, quanto do narrador, como esta sobre “rimas e razões”, manifestada em tom jocoso: “Lábios, sábios. Será que os lábios são sábios de alguma maneira? Ou os sábios são lábios? Devem ser. Sábio, astrolábio, lábil, hábil, alfarrábio. Rimas: dois homens com a mesma roupa, com a mesma aparência, dois a dois” (JOYCE, 2012, p. 275).

É nesse tom cômico e irônico que Joyce constrói a sua narrativa e problematiza desde o discurso heroico épico até a ação mais banal e medíocre de um homem em Dublin. Trata-se de “uma ficção construída em cima de um mito. A tentativa joyceana de submeter o mito às vicissitudes da vida cotidiana resulta numa deflação cômica e salutar tanto do livro como do mito” (KIBERD, 2012, p. 36).

Nessa mesma esteira é arquitetada a narrativa de Tavares, há igualmente um trabalho com a linguagem, subvertendo e ironizando os discursos e mecanismos cristalizados da cultura ocidental e, em certa medida, universal. É uma narrativa que também retoma o

discurso épico em que se canta um período glorioso de Portugal e, por outro lado, penetra na ação mais insignificante de um homem:

Ah, mas Bloom não é só pensamento
nem reflexão. Agora, por exemplo, tira uma ramela do olho.
Age, enfim, como se o seu dedo indicador
fizesse as limpezas certas e necessárias no momento H.
O que é o dedo que avança em direção ao próprio olho
para caçar a pequena, e aparentemente insignificante, parecela
inútil da matéria, senão um acto decisivo,
um acto que não se pode adiar?
De facto, nem sempre o homem se pode preocupar
com o mundo (TAVARES, 2010, p. 250).

Bloom, dessa forma, não é só pensamento. É uma personagem que também age, sejam atos insignificantes, como tirar uma ramela do olho, ou mais expressivos, como matar o próprio pai e uma prostituta. No entanto, os atos da personagem estão mais para o princípio da reação (como já adiantado no capítulo anterior): as fugas, o roubo dos livros e até mesmo os assassinatos são, na verdade, reações. Bloom, nesse sentido, é esse “homem sem moral definida, o homem que se comporta reagindo ao jogo de forças físicas” (REAL, 2010).

De todo modo, seja qual for o motivo que leva a sua (re)ação, Bloom é um protagonista que age. Dessa forma, a personagem estabelece uma relação tanto com o herói clássico quanto o moderno: “quando contrapõe ação e pensamento, Tavares nos coloca diante dos dois Ulisses, o de Homero, o herói das ações, e o de Joyce, o herói dos pensamentos” (SILVA, 2010, p. 85).

O próprio narrador de *Uma viagem à Índia* tem consciência do conjunto de referências que carregam a sua narrativa e personagem. E ainda sabe do percurso histórico da narrativa épica até o momento em que é parodiada:

Não procurou proezas extraordinárias,
Porque viveu o suficiente para perceber
as várias epopeias que existem
num só dia de Inverno onde o tédio
e o frio empurram levemente o homem para a janela.
A imobilidade como epopeia ínfima,
eis o que descobriu já depois de estar cansado (TAVARES, 2010, p. 434).

Aqui nesta passagem, percebe-se claramente essa consciência literária do passado e do lugar da sua própria narrativa. O narrador comenta que percebeu as várias epopeias que podem existir num só dia, estabelecendo uma relação direta com *Ulysses*, de

Joyce, e, ao mesmo tempo, o sentido que essa frase carrega, uma vez que passa de uma narrativa de acontecimentos grandiosos para os pequenos acontecimentos diários, mas que não deixam também de pertencer a um tipo de narrativa épica, já que até mesmo a imobilidade é entendida como epopeia – ínfima, mas epopeia.

3.3 MELANCOLIA E PESSIMISMO: ASPECTOS DA DESORDEM HUMANA

O título *Uma viagem à Índia* é acompanhada, na contracapa, do subtítulo “melancolia contemporânea (um itinerário)”. Essa frase indica justamente que caminho percorre esse itinerário estabelecido pelo autor. Há, nesse sentido, dois indicativos importantes no subtítulo: melancolia e contemporâneo. Francine W. Ricieri faz a seguinte observação em relação a isso:

O livro de Tavares, assim, reporta-se a uma melancolia a que se acresce o adjetivo “contemporânea” e um aposto que a assimila a um itinerário. Nesse sentido, e em se tratando, como se disse, de livro que se constrói incorporando a relação com outros livros, parece ser o caso de examinar melhor essa outra *errância* (RICIERI, 2014, p. 121).

Primeiramente, a condição de *contemporâneo* contrapõe-se às narrativas e aos itinerários do passado, dessas viagens de outrora discutidas até aqui. Em segundo lugar, exercendo uma função de adjetivo na frase, a palavra “contemporânea” constitui justamente uma qualidade para o substantivo, nesse caso estabelecendo um limite, um recorte, para a palavra “melancolia”.

Ainda de acordo com Ricieri, o “itinerário melancólico esboçado no título do livro em questão talvez possa ser pensado como o itinerário da forma artística contemporânea: um compromisso indefinidamente reafirmado em relação ao que só se pode denegar” (RICIERI, 2014, p. 131-132). Essa denegação, essa recusa, é referente às grandiosidades narradas no passado. Não é possível que *Uma viagem à Índia*, em se tratando de uma narrativa contemporânea, seja grandiosa (a viagem narrada, não a obra).

Trata-se, retornando-se à frase do subtítulo, de uma narrativa e de uma personagem que pertencem a um momento específico e de uma melancolia também específica. Nesse sentido, Silva afirma que “em verdade, Bloom é o herói de sua época, assim como o Vasco da Gama de Camões o foi da sua” e acrescenta “dotado de inteligência, ele se defende dos idiotas e dos sábios que o querem roubar. Sai ileso fisicamente, mas já não pode

se salvar da sensação de perda de algo que ele próprio não sabe o que é” (SILVA, 2010, p. 92). Essa sensação, como o próprio significado da palavra sugere, deveria ser produzida por fatores externos e convertidos ao cérebro em percepções e ideias, provocando determinados efeitos à mente. Dessa forma, essa impressão provocada – e presente constantemente – em Bloom, que deveria ser a partir desse objeto (concreto ou abstrato) que ele perdeu, na verdade não é exatamente o que acontece, uma vez que Bloom, como afirma a professora, ele próprio não sabe o que é esse “objeto”.

Essa constante sensação de perda da personagem, esse estado de vazio, não é provocada depois da morte de Mary, nem mesmo após ter cometido o assassinato e fugido de Portugal, que seriam perdas reais (a perda da mulher amada, do pai e da pátria). Certamente também influenciam no estado geral de Bloom, mas não são a força motriz, são apenas, talvez, o estopim que desencadeia nele o mecanismo da melancolia e a sua decadência física e mental.

Trata-se de uma sensação parecida ao estado de luto, no entanto é de outra ordem, decorre de um estado que é da própria natureza da personagem, é uma perda mais abstrata do que física, dessa “natureza de perpétuos sustos”, como descreve o poeta de *Invenção de Orfeu*, e que acresce: “escuta: esse vaivém da vida é dor” (LIMA, [19--], p. 208). Um dos principais nomes da psicanálise, Sigmund Freud (1856-1939), em seu texto “Luto e Melancolia”, desenvolve um estudo justamente sobre o mecanismo da melancolia em contraposição ao estado de luto. Assim, Freud elucida:

A associação de luto com melancolia mostra-se justificada pelo quadro geral desses dois estados. Neles também coincidem as causas oriundas das interferências da vida, ao menos onde é possível enxergá-las. Via de regra, luto é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração que ocupa seu lugar, como pátria, liberdade, um ideal etc. Sob as mesmas influências observamos, em algumas pessoas, melancolia em vez de luto, e por isso suspeitamos que nelas exista uma predisposição patológica (FREUD, 2010, p. 128).

Dessa forma, os estados de luto e melancolia são parecidos, ambos provêm da sensação de uma perda, mas diferem-se em sua origem, isto é, quando se questiona o que se perdeu. De um lado, no luto, esse objeto é claro, pontual, e do outro, na melancolia, não se sabe exatamente o que se perdeu. Freud afirma ainda que “jamais nos ocorre ver o luto como um estado patológico” (FREUD, 2010, p. 128), uma vez que o luto é totalmente compreensível e superado após certo tempo, ao contrário da melancolia.

Agamben observa ainda que “na melancolia, o objeto não é nem apropriado nem perdido, mas as duas coisas acontecem ao mesmo tempo” (AGAMBEN, 2007, p. 46). O estado de melancolia, desse modo,

se caracteriza, em termos psíquicos, por um abatimento doloroso, uma cessação do interesse pelo mundo exterior, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e diminuição da autoestima, que se expressa em recriminações e ofensas à própria pessoa e pode chegar a uma delirante expectativa de punição (FREUD, 2010, p. 128).

Em termos gerais, Bloom aproxima-se muito a essas características descritas aqui. Percebe-se claramente que a configuração da personagem se dá a partir desses mecanismos, Bloom é esse sujeito errante que circula pelas cidades onde passa e nada lhe preenche, há um vazio que o acompanha insistentemente. Essa mesma espécie de vazio de Antoine Roquentin, personagem de *A náusea* de Jean Paul-Sartre, que desabafa: “Hoje já não espero nada, volto para casa ao fim de um domingo vazio: ele está comigo” (SARTRE, 2006, p. 74). O vazio também é inerente a Bloom e, ao final de sua viagem, a personagem igualmente não espera mais nada. A sensação desse vazio existencialista é outro aspecto que se relaciona à melancolia, tendo em vista que “no luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu” (FREUD, 2010, p. 130).

A sensação de vazio acarreta outro sentimento: o tédio. Esse sentimento que, como o narrador afirma ao final – e já exposto aqui –, é algo definitivo em Bloom: “nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de / Bloom” (TAVARES, 2010, p. 452). Do mesmo modo que o tédio e o caos estão interligados na narrativa de Tavares, também fazem parte, de forma conjunta, da atmosfera de *Invenção de Orfeu*:

Assentado à direita de seu mundo,
olhava a perspectiva dispersada,
o contorno das coisas sem consôlo,
as cores despregadas, a luz morta.

O abismo nem confuso nem profundo,
mas um plano no âmago do nada:
coisas paradas chatas como um rôlo
que passasse de um caos para outro caos (LIMA, [19--], p. 178).

Está sendo narrado, nesse trecho, sobre a personagem Saturno. Percebe-se que a ambientação de cores despregadas, a luz morta e esse estado tedioso de observação da personagem dessas coisas monótonas estão associadas ao seu estado caótico. Bloom, do

mesmo modo, sofre desse tédio, dessa falta de estímulo e sempre está à beira do caos ou, na verdade, sempre está a passar de um caos para outro caos, como descreve o poeta.

Há, certamente, uma contribuição de fatores externos que influenciam o estado de Bloom, como já mencionado anteriormente, todos os acontecimentos – desde os que motivam a sua saída de Portugal até as experiências durante a viagem – empurram a personagem ainda mais para dentro desse mecanismo. Levando isso em consideração, “é evidente que também ela [a melancolia] pode ser reação à perda de um objeto amado; em outras ocasiões, nota-se que a perda é de natureza mais ideal” (FREUD, 2010, p. 130). Bloom tem perdas reais, de fato, mas é essa perda de natureza mais ideal que física que evidencia o seu estado.

Bloom, no decorrer da narrativa, vive cada vez mais o aprisionamento da vida moderna e sofre com as consequências dessa experiência humana, levando-o à ruína (física, moral, sentimental). Conforme é elevada essa sensação de perda, os limites de suas ações também vão se perdendo. Uma vez que não há mais nada a perder, também não há mais nada a temer. Matar alguém sem motivo algum se torna, para ele, algo inteiramente natural e não há lugar para remorsos.

Isso direciona ainda para outro aspecto, a personagem também perde o desejo ou interesse por algo, seja concreto ou abstrato, envolvendo diretamente o mecanismo da melancolia, que se dá de forma parecida ao do luto: “no luto, vimos a inibição e a ausência de interesse explicadas totalmente pelo trabalho do luto que absorve o Eu. Na melancolia, a perda desconhecida terá por consequência um trabalho interior semelhante, e por isso será responsável pela inibição que é própria da melancolia” (FREUD, 2010, p. 130). Bloom não tem interesse pelo mundo que, para ele, é “disforme e mesquinho” (TAVARES, 2010, p. 180), nem pela vida, também considerada disforme:

A vida é um objecto rudimentar, tosco,
disforme, que nunca os homens
entenderam como agarrar.
Ainda nem sequer perceberam qual o lado de cima
desse estranho objecto.
Ainda mal pousaste as mãos sobre a vida
e já a vida pousou fortemente as mãos sobre ti (TAVARES, 2010, p. 179-180)

É nessa busca de tentar entender como agarrar a vida, nesse anseio pelo conhecimento e pela sabedoria – em sua vida, primeiro por meio dos livros, depois com as experiências da viagem – que Bloom acaba cético e pessimista. Isso se dá justamente porque

Bloom adquire um conhecimento maior sobre o mundo e sobre si mesmo e, com isso, apreende “a verdade de maneira mais aguda do que outros, que não são melancólicos” (FREUD, 2010, p. 131).

Nesse sentido, pelo fato de chegar a essa verdade mais aguda, mais crua, a personagem perdeu completamente a fé no homem e em si mesmo. A narrativa de Tavares expressa que não há muito a fazer, a humanidade avança e se destrói, e tal fato é irreversível. Assim é o discurso (de forma híbrida) do narrador/protagonista:

Não apenas no inverno: o mundo é frio.
É frio em todas as estações
do ano em que existem homens.
A humanidade não é uma progressiva aproximação aos deuses, não te iludas.
Os mísseis e o seu modo de controle eficaz
à distância - eis a boa referência.
A humanidade é pois uma coisa que se aperfeiçoou
em actos à distância, daqui para ali,
e dali para mais longe.

Em actos de proximidade, pelo contrário,
o progresso tem sido praticamente nulo.
Um homem toca uma mulher com a mesma inabilidade
dos seus antepassados
de há dez séculos.
A vida avança e é monstruosa.
Bloom, ou qualquer outro homem,
tem um décimo do instinto da alegria
de um gato bem alimentado (TAVARES, 2010, p. 179).

Essa atmosfera pessimista em relação à humanidade é encontrada também em outras obras de Tavares como, por exemplo, o romance *Jerusalém*. Nessa obra, umas das personagens principais, o médico Theodor Busbeck, tenta traçar um gráfico dos massacres ao longo da história a fim de descobrir se o horror está diminuindo, aumentando ou se há uma certa regularidade no percorrer da História.

Não se sabe os resultados e a que conclusão o médico chegou. De qualquer forma, durante a pesquisa, o médico vai tecendo algumas considerações a respeito, como a de que “os homens não pertencem a sua casa, aos pais, à mulher, mas, sim, antes do mais, à História, à História do seu país, à História do mundo. E nessa história há um subcapítulo: a história do horror” (TAVARES, 2006, p. 47). Por fim, a personagem afirma que os “actos de pura maldade” são transformados “no verdadeiro motor da História” (TAVARES, 2006, p. 150).

Além desse romance, percebe-se essa tendência pessimista, apenas para citar mais um exemplo, também em alguns poemas presentes no livro *I*:

E repara também nisto: a temperatura da abelha
Aumenta bruscamente quando ela se prepara
Para espetar o ferrão. Repara: todos os seres vivos se
Entusiasmam com a maldade, não é apenas nas abelhas
Que tal sucede. Já foste a alguma cidade? Conheces os homens?
(TAVARES, 2005a, p. 103).

Esses atos de pura maldade também são o motor da narrativa de *Uma viagem à Índia*. Ora, do começo ao fim da narrativa, as personagens cometem atos de maldade, ninguém é inteiramente ingênuo ou inocente e Bloom tem consciência da existência dessa maldade nos homens e em si próprio. A personagem (também o narrador) não tenta disfarçar e se esconder atrás da imagem de uma pessoa boa e pueril, nem para as outras personagens nem para o leitor.

Pelo contrário, Bloom escancara o que de fato é: uma pessoa sem escrúpulos, mesquinha, com as suas contradições e seus medos. É interessante notar que essa é também outra característica do mecanismo da melancolia. A pessoa melancólica, “quando em exacerbada autocrítica, pinta a si mesmo como uma pessoa mesquinha, egoísta, insincera, sem autonomia, que sempre buscou apenas ocultar as fraquezas do seu ser” e isso “pode ocorrer, pelo que sabemos, que tenha se aproximado bastante do autoconhecimento” (FREUD, 2010, p. 131).

O psicanalista acrescenta ainda que no melancólico há “uma insistente comunicabilidade que acha satisfação no desnudamento de si próprio” (FREUD, 2010, p. 131). Uma satisfação talvez sádica, a do protagonista, em também escancorar essa realidade:

Os sentimentos individuais são elitistas desde os
do pobre aos do riquíssimo.
São várias as espécies animais onde os elementos
têm um bem maior número de diferenças entre si.
Os loucos com exceção – são pessoas que aprenderam uma canção
individual de mais. Eu, pelo contrário, canto
a canção que quiseres.
Um criminoso mata,
um jardineiro olha longamente para o fundo do poço para
determinar a qualidade da água,
e crianças lindíssimas atiram maldições aos colegas
de escola que, por azar, têm uma deficiência física concreta.
O mundo só por momentos não é nocturno – é Bloom que o
diz a Shankra (TAVARES, 2010, p. 318).

Bloom, em seu discurso, desnuda o mundo, feito de afinidades seletivas, escancara até mesmo a maldade das “lindíssimas” crianças. E desnuda a si mesmo, mostrando-se uma pessoa maleável conforme as situações, uma pessoa cínica, volúvel, ao dizer que pode cantar a canção que o outro quiser.

O protagonista sabe também que “a abundância negativa / não se colhe no jardim como as flores; a lógica / da desgraça é a da queda: sobre nós cai o negativo”, ao contrário do positivo que “temos de o levar, de o levantar, / de o inventar” e ele assim conclui o pensamento: “somos frágeis no essencial. A terra tolera-nos por breves instantes” (TAVARES, 2010, p. 310).

Porém, Bloom já não quer levar, levantar ou inventar qualquer coisa positiva. Aceitou os fatos dessa abundância negativa. Tentou, em sua viagem, e não conseguiu. Falhou e falharam com ele. Nesse sentido, percebe-se que enquanto n’*Os Lusíadas* o acerto era via de regra, em *Uma viagem à Índia*, ao contrário, é exceção. Bloom é apenas um homem comum e medíocre que age sob a desordem humana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma viagem à Índia, como foi possível perceber, é uma obra que possibilita muitas leituras e análises. Embora sua publicação seja recente, já provocou alguns interesses em estudos acadêmicos no Brasil gerando artigos, ensaios e dissertações. O mesmo acontece com outras obras de Gonçalo M. Tavares. Espera-se, com o presente trabalho, ter contribuído para os estudos de *Uma viagem à Índia* e para a fortuna crítica desse escritor que é, hoje, um dos mais importantes da língua portuguesa.

Tendo em vista o objetivo desta dissertação de fazer uma leitura a partir dos aspectos intertextuais presentes em *Uma viagem à Índia* e, posteriormente, focar na configuração do protagonista, certamente, ao longo deste trabalho compreendeu-se que não seria possível abranger toda a complexidade que a obra dispõe. Desse modo, tentou-se fazer recortes, focando nos principais episódios e, a partir deles, compreender o mecanismo do trabalho intertextual estabelecido por Tavares.

Buscou-se, desse modo, fazer uma leitura com pretensões de compreender esses fios tramados pelo autor em sua obra: de que modo e em que medida Tavares referencia/reverencia a obra de Camões; o aspecto dialógico não apenas com *Os Lusíadas* mas também com outras epopeias e obras literárias em geral; a construção da configuração do protagonista transgredindo os arquétipos do herói épico, estabelecendo uma relação com as personagens de Homero a James Joyce; e de que forma o autor lança um olhar crítico sobre esse passado (literário, social) à luz do presente.

Em duas das proposições a respeito dos clássicos em “Por que ler os clássicos”, Italo Calvino define-os assim: (1) “é clássico aquilo que tende a relegar as atualidades à posição de barulho de fundo, mas ao mesmo tempo não pode prescindir desse barulho de fundo”; (2) “é clássico aquilo que persiste como rumor mesmo onde predomina a atualidade mais incompatível” (CALVINO, 1993, p. 15). Essas considerações de Calvino vêm justamente reforçar não apenas a importância atemporal das obras clássicas, mas reforça ainda, de certa forma, o lugar do trabalho intertextual na literatura, uma vez que é por meio dele também que ecoa esse “rumor”, esse “barulho de fundo”.

Ora, Tavares dialoga com um clássico da literatura portuguesa que, ainda hoje, persiste como um rumor tanto no âmbito literário como no cultural. *Os Lusíadas* continuam a fazer parte do imaginário (lusitano e ocidental) e ainda reflete na produção

literária, dadas as várias referências e reverências presentes ainda hoje, como é o caso da obra de Tavares.

Por isso, compreende-se a relevância desse diálogo com o passado literário, mesmo tratando-se de um diálogo crítico. Isso faz parte justamente do processo das transformações de perspectivas ao longo da história, embora as obras clássicas permaneçam as mesmas, as leituras e interpretações são variáveis, como defende Calvino: “os livros permaneceram os mesmos (mas também eles mudam, à luz de uma perspectiva histórica diferente) (CALVINO, 1993, p. 11).

O trabalho da intertextualidade, desse modo, contribui não somente para leitura da obra que retoma, mas também para uma (re)leitura da obra que é retomada, em uma relação dupla e anacrônica. Compreende-se, pois, com *Uma viagem à Índia* e *Os Lusíadas*, a noção dos textos em movimento da qual Samoyault defende em seu livro *A intertextualidade*, visto que se trata de duas obras com um distanciamento de quase cinco séculos e uma deixa as suas marcas sobre a outra, uma transforma a leitura da outra.

A leitura e o estudo da obra de Gonçalo M. Tavares foram demasiado gratificantes neste trabalho. Contribuíram não apenas para o acréscimo da experiência e do entendimento literário, mas também para o modo de enxergar e perceber a condição humana. Acredita-se, nesse sentido, no legado de *Uma viagem à Índia* para a literatura do começo deste século. Se em *Os Lusíadas*, o objetivo de Vasco da Gama e sua tripulação era o de conquistar especiarias, terras e fama, o objetivo de Bloom era algo mais simples, embora, talvez, mais complexo: esquecer seu passado sombrio e, se possível, ser feliz. Eventos horríveis sucederam a Bloom, porém mesmo em condições ideais, sabe-se que esse é um objetivo extraordinário para o homem.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia* (volume terceiro – paraíso). Tradução de José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Tietê, 1954.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia poética*. 54ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini et alii. São Paulo: EDUNESP, 1998.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. 3.ed. São Paulo: Braziliense, 1987. p. 197-221.
- BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006.
- BLIKSTEIN, Izidoro. Intertextualidade e polifonia. In: BARROS, Diana Pessoa de.; FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- BORDINI, Maria Isabel da Silveira. Uma viagem à Índia, de Gonçalo M. Tavares: uma epopeia contemporânea. *Versalete*, Curitiba, v. 1, n. 0, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol1-00/Texto8Bordini.pdf>>. Acesso em: 08 jun. 2014.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999. p. 96-98.
- BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006.
- BUENO, Kim Amaral. Contratemplos durante a viagem à Índia, com Gonçalo M. Tavares. *Nau Literária*, Porto Alegre, v. 9, n. 1, jan.-jun. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/viewFile/43369/27868>>. Acesso em: 08 jun. 2014.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Tradução de Valerie Rumjanek. São Paulo: Círculo do Livro, 1980.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 53-80.

CARVALHAL, Tania Franco. Intertextualidade: a migração de um conceito. *Via atlântica*, São Paulo, n. 9, p. 125-136, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50046>>. Acesso em: 23 mar. 2015.

CRISTÓVÃO, Fernando. O mito do “novo mundo” na literatura de viagens, *Revista USP*, São Paulo, n. 41, p. 188-197, mar.-maio 1999. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/41/14-fernando.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

CUNHA, Paula C. R. R. de Moraes. Apontamentos teóricos sobre literatura de viagens, *Caracol*, São Paulo, n. 3, p. 152-173, jan.-jun. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57686>>. Acesso em 27 jan. 2016.

D’ONOFRIO, Salvatore. *Da Odisseia ao Ulisses: evolução do gênero narrativo*. São Paulo: Duas cidades, 1981.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. *Obras completas (volume 12)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Antena, [19--].

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades – Poétique* (nº 27). Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

KIBERD, Declan. Introdução. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 13-91.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LIMA, Jorge de. *Invenção de Orfeu*. Rio de Janeiro: Ediouro, [19--].

LORENZATTO, Bruno. *Gonçalo Tavares: a literatura para percorrer o verso*. 2014. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/outras-palavras/goncalo-tavares-a-literatura-para-percorrer-o-verso-3835.html>>. Acesso em: 19 jan. 2015.

LOURENÇO, Eduardo. Uma viagem ao coração do caos. In: TAVARES, Gonçalo M. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

LUKÁCS, Georg. Culturas fechadas. In: _____. *A teoria do romance*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 25-37.

MACHADO, Eduardo Pereira. O trágico em Medeia. *Nearco*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 7, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://www.revistanearco.uerj.br/edicoes_anteriores/7.htm>. Acesso em: 27 jan. 2016.

MAFFEI, Luis. Gonçalo M. Tavares, uma viagem ao valor com Camões ao fundo e alguns problemas contemporâneos. *Via Atlântica*, São Paulo, v. 1, n. 20, nov. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50787>>. Acesso em: 08 jun. 2014.

MANN, Thomas. A arte do romance. In: ROSENFELD, Anatol (org.). *Ensaio*. Tradução de Letizia Zini Antunes. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MARCHEZAN, Renata Coelho. Diálogo. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

MELVILLE, Herman. *Os melhores contos de Herman Melville*. Tradução de Olívia Krähenbühl. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

MILANO, Dante. *Poesia e prosa*. Organização de Virgílio Costa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIXOTO, José Luís. *Nenhum olhar*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

PESSOA, Fernando. Poemas escolhidos. Seleção e organização de Frederico Barbosa. São Paulo: Klick Editora, 1997.

REAL, Miguel. *Viagem à Índia – do ser ao nada*. 2010. Disponível em: <http://www.pluralpluriel.org/index.php?option=com_content&view=article&id=301%3Aviagem-a-india-do-ser-ao-nada&catid=55%3Areste&Itemid=1>. Acesso em: 08 jun. 2014.

RICIERI, Francine Weiss. Modos diversos de atingir a Índia: gêneros literários e descontinuidade. *Revista do CESP (Centro de Estudos Portugueses)*, Belo Horizonte, v. 34, n. 52, nov. 2014.

ROMANO, Luís Antônio Contatori. Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. *Estação literária*, Londrina, v. 10B, p. 33-48, jan. 2013. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL10B-Art3.pdf>>. Acesso em: 27 jan. 2016.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. Texto/Contexto. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 75-97.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitri. São Paulo: Hucitec, 2008.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *A náusea*. Tradução de Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

SILVA, Telma Maciel. O eterno retorno ao mito: ausências e presenças de Portugal em *Uma viagem à Índia e Biblioteca*. In: HARMUCH, Rosana Apolonia; NERY, Antonio Augusto (orgs.). *Lusografias: (re)leituras da literatura portuguesa*. Ponta Grossa: Todapalavra, 2012. p. 201-223.

_____. “O poder é inimigo dos versos”: ironia e distopia em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. *TriceVersa*, Assis, v. 4, n. 1, jul.-dez. 2010. Disponível em: <<http://www2.assis.unesp.br/cilbelc/triceversa/publicacao/9/arq4f638fc4d5e45.pdf>>. Acesso em 18 mar. 2014.

STAM, Robert. *Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Ática, 1992.

TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005a.

_____. *A colher de Samuel Beckett e Outros Textos*. Porto: Campo das Letras, 2002.

_____. *Biblioteca*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2009.

_____. Gonçalo Tavares, literatura como projeto de vida. *SaraivaConteúdo*. 22 jun. 2010. Entrevista concedida a Ramon Mello. Disponível em: <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/10333>>. Acesso em: 02 maio 2013.

_____. “Há muitas coisas que ainda gostava de fazer”. *Parágrafo*. 2011. Entrevista concedida a Hélder Beja. Disponível em: <<http://paragrafopontofinal.wordpress.com/2011/07/08/%E2%80%9CChamuitas-coisasque-ainda-gostava-de-fazer%E2%80%9D/>>. Acesso em: 07 mar. 2014.

_____. *Jerusalém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. O romance ensina a cair. *Ípsilon*. 2010b. Entrevista concedida a Pedro Mexia. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/livros/texto.aspx?id=268246>>. Acesso em: 07 mar. 2014.

_____. *O senhor Brecht*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005b.

_____. *Uma Viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VAZ, Paulo Ricardo Flausino Mafra. *Uma viagem à Índia: antiepopéia e paródia*. 2014. 103 fls. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2014. Disponível em: <<https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/27604/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20G%20M%20T%20Final.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2015.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.

XAVIER, Rodrigo. Fronteiras revisitadas de uma utopia lusófona: uma leitura de *Uma viagem à Índia*. *Convergência lusítada*, Rio de Janeiro, n. 33, jan.-jun. 2015. p. 58-67.

OBRAS DE GONÇALO M. TAVARES

O Reino

Um homem: Klaus Klump (2003)

A máquina de Joseph Walser (2004)

Jerusalém (2004)

Aprender a rezar na Era da Técnica (2007)

Canções

Água, Cão, Cavalo, Cabeça (2006)

Canções mexicanas (2011)

Animalescos (2013)

Poesia

I (2005)

O homem ou é tonto ou é mulher (2002)

Enciclopédia

Breves Notas sobre Ciência (2006)

Breves Notas sobre o Medo (2007)

Breves Notas sobre as Ligações (2009)

Estudos Clássicos

Histórias falsas (2005)

Os velhos também querem viver (2014)

Atlas

Atlas do Corpo Humano e da Imaginação (2013)

Arquivos

Biblioteca (2009)

Investigações

Livro da Dança (2001)

Investigações. Novalis (2002)

Cidades

Matteo perdeu o emprego (2010)

Uma menina está perdida no seu século à procura do pai (2014)

Bloom Books

A Perna Esquerda de Paris seguido de Roland Barthes e Robert Musil (2004)

Short Movies

Short Movies (2011)

Teatro

A colher de Samuel Beckett e outros textos (2002)

O Bairro

O senhor Valéry e a lógica (2002)

O senhor Henri e a enciclopédia (2003)

O senhor Brecht e o sucesso (2004)

O senhor Juarroz e o pensamento (2004)

O senhor Kraus e a política (2005)

O senhor Calvino e o passeio (2005)

O senhor Walser e a floresta (2006)

O senhor Breton e a entrevista (2008)

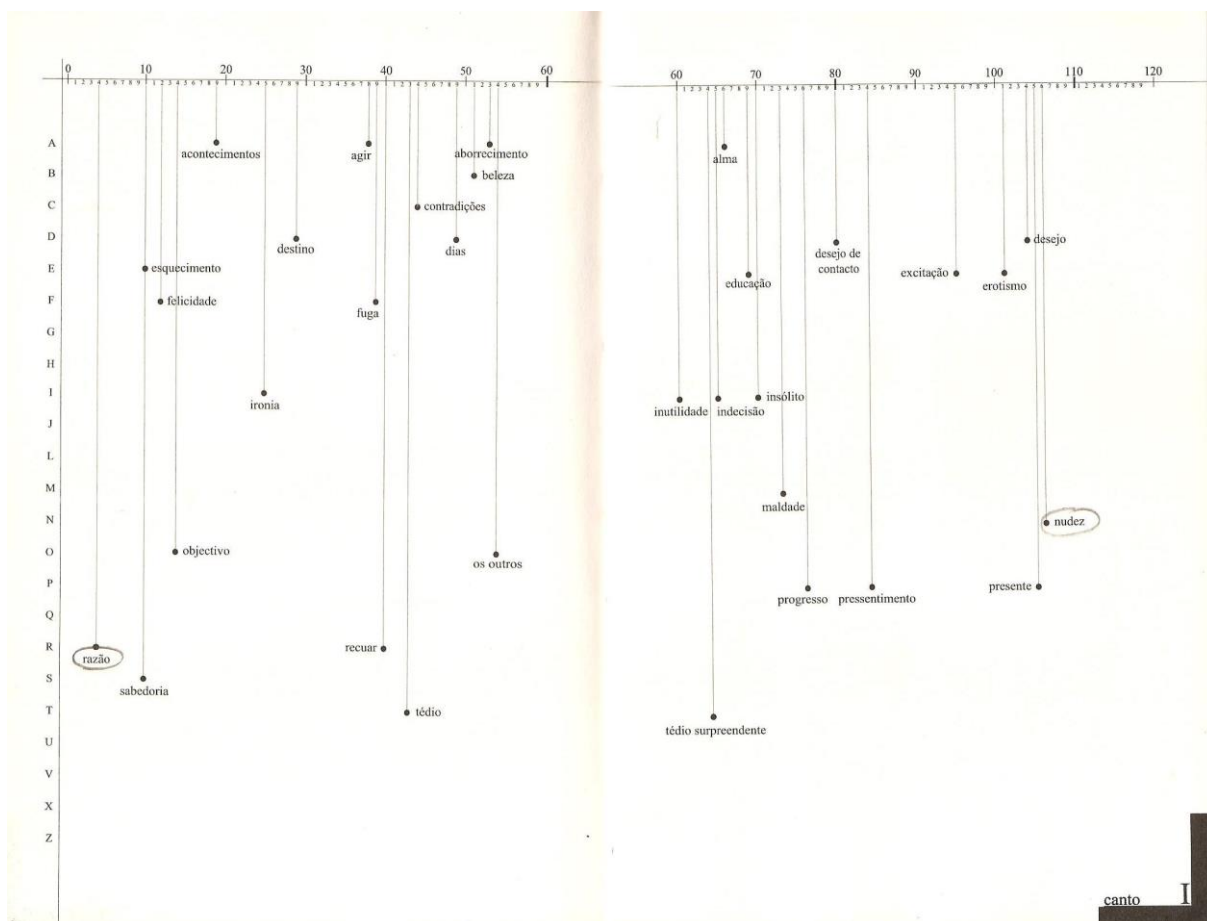
O senhor Swedenborg e as investigações (2009)

O senhor Eliot e as conferências (2010)

ANEXOS

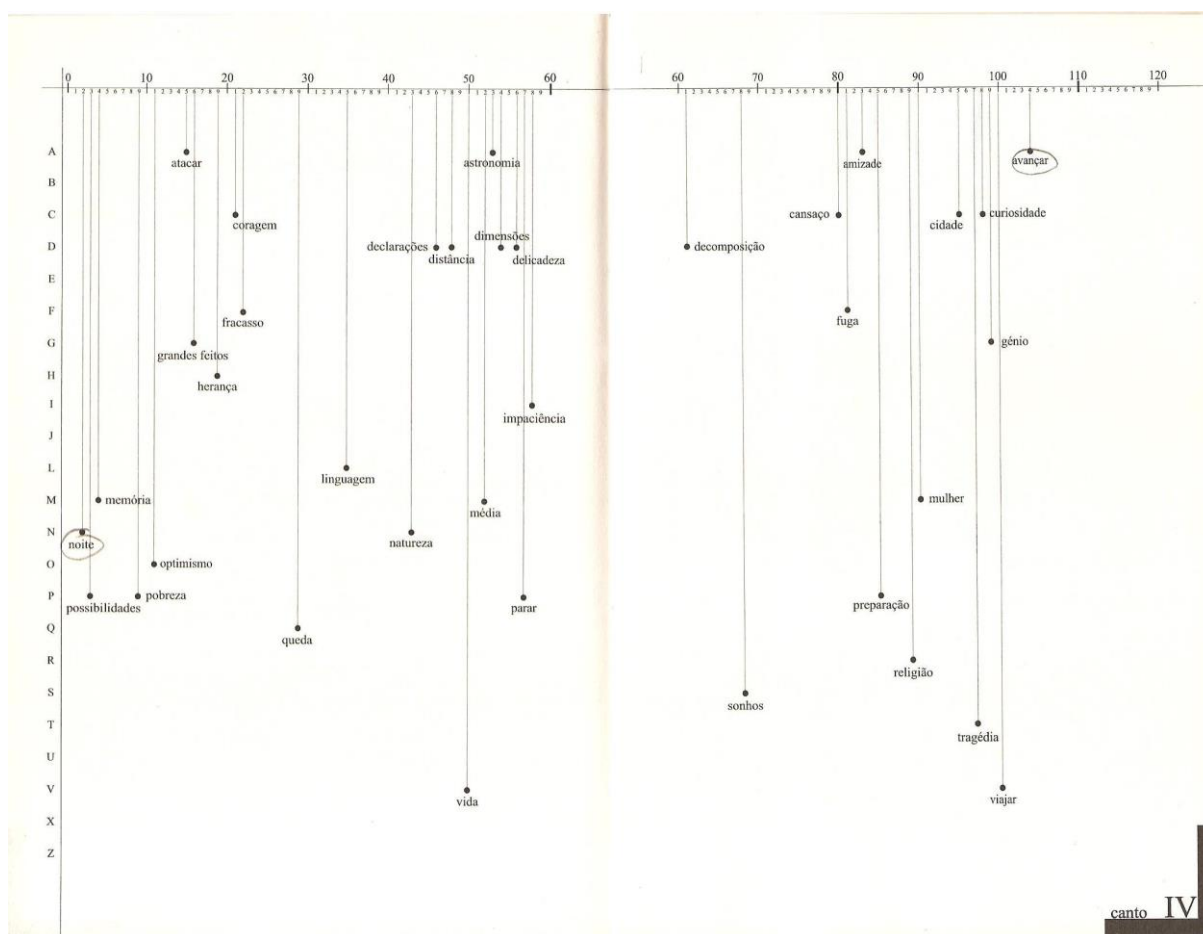
ANEXO A

Canto I

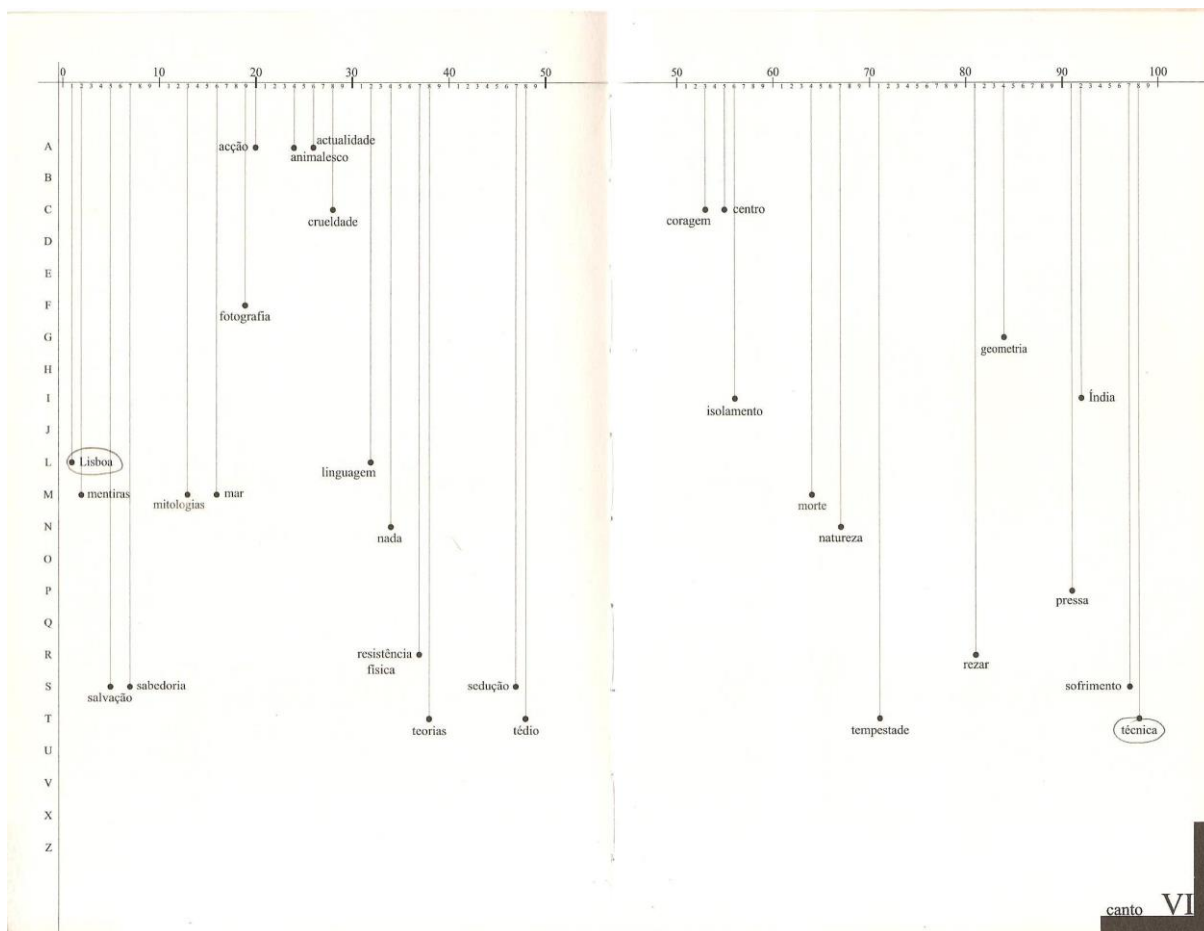


ANEXO B

Canto IV

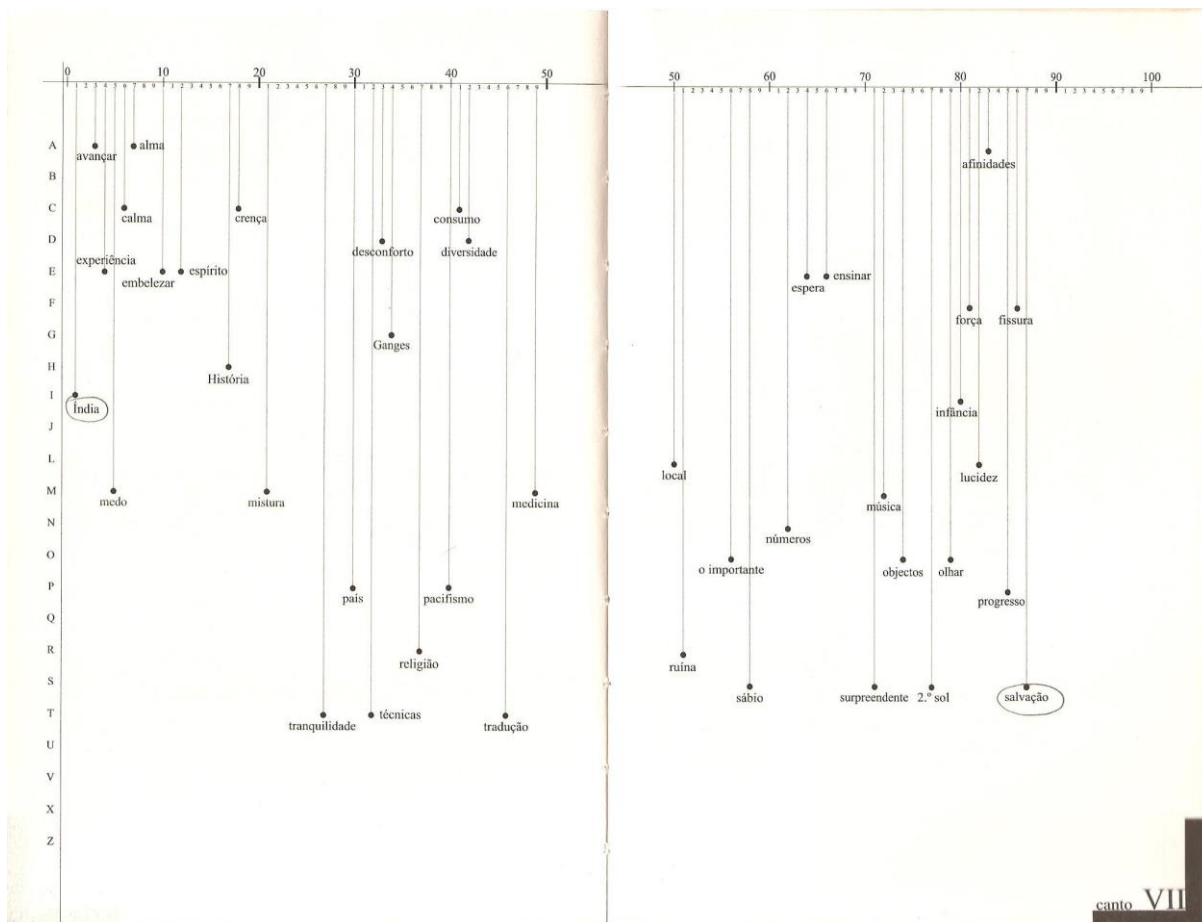


ANEXO C
Canto VI



ANEXO D

Canto VII



ANEXO E

Canto IX

