



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS

KAIRO LAZARINI DA CRUZ  
[Bolsista FAPESP – Processo 2019/06700-0]

**REINVENÇÃO DO CÂNONE: RELEITURA PARÓDICA E  
TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO EM *UMA VIAGEM À INDIA*,  
DE GONÇALO M. TAVARES**

SÃO CARLOS – SP  
2020

KAIRO LAZARINI DA CRUZ  
[Bolsista FAPESP – Processo 2019/06700-0]

**REINVENÇÃO DO CÂNONE: RELEITURA PARÓDICA E  
TRANSCONTEXTUALIZAÇÃO EM *UMA VIAGEM À INDIA*,  
DE GONÇALO M. TAVARES**

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao curso de Licenciatura em  
Letras (Português-Espanhol) da  
Universidade Federal de São Carlos –  
UFSCar, para obtenção do título de  
Licenciado em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Vicente  
Valentim.

SÃO CARLOS – SP

2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
Centro de Educação e Ciências Humanas  
Departamento de Letras  
Curso de Licenciatura em Letras (Português-Espanhol)

---

**Folha de aprovação**

---

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso do candidato Kairo Lazarini da Cruz, realizada em 27/11/2020.

---

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim (UFSCar) – Orientador

---

Profa. Dra. Telma Maciel da Silva (UEL) – Arguidor Titular

---

Prof. Dr. André Corrêa de Sá (Universidade da Califórnia / Santa Barbara) – Arguidor Titular

## **AGRADECIMENTOS**

**Ao meu orientador,**

Prof. Dr. Jorge Vicente Valentim, por me guiar por todos esses anos.

**Aos meus familiares,**

pelo apoio e pela estrutura necessária para o meu desenvolvimento.

**À Universidade Federal de São Carlos (UFSCar),**

por me acolher e por ser minha casa.

**À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP – Processo 2019/06700-0),**

pela concessão de bolsa iniciação científica, que me proporcionou os meios para dar início à pesquisa em literatura portuguesa contemporânea, a partir da obra do escritor Gonçalo M. Tavares, desvelando um mundo de possibilidades na produção acadêmica.

A cultura portuguesa, no meu caso, deu origem a muito trabalho, muitas coisas que fiz. É evidente que há outros livros que são situados em uma paisagem de Europa mais central e outros livros, digamos, não estão situados em lugar nenhum. Mas me sinto absolutamente um escritor português, um escritor que utiliza a língua portuguesa. Escrever em português não é apenas usar uma técnica, a língua não é um objeto, ou seja, a língua não é uma caneta ou um copo. Ela é uma coisa completamente diferente. A língua é algo que pertence ao nosso corpo, ao nosso organismo. De alguma maneira, é a música que nos embalou quando ainda estávamos na barriga da mãe. Essa música é som que ainda não dávamos sentido, mas esse som que nos embalou era o som da língua portuguesa.

[GONÇALO M. TAVARES. Entrevista ao *Jornal Rascunho*, fevereiro de 2016.]

## RESUMO

Este Trabalho de Conclusão de Curso tem como objetivo analisar o romance *Uma viagem à Índia*, do escritor português Gonçalo M. Tavares, a partir de uma proposta de verificação da incidência de recursos paródicos na sua composição. Pretende-se, aqui, pensar de que forma tal reinvenção abre um suporte para outras releituras, sobretudo as de ordem cultural, e como todas elas contribuem para pensar o texto em estudo dentro do cenário de um “novo cânone da ficção portuguesa” (REAL, 2012, p. 9). Este trabalho pauta-se, principalmente, em dois textos norteadores (HUTCHEON, 1985; REAL, 2012), afim de, respectivamente, examinar os processos paródicos contidos na obra e ponderar sobre algumas nuances do contexto literário da ficção portuguesa a partir dos anos 2000. Num segundo momento, por meio da leitura do texto gonçaliano dentro do panorama literário da ficção portuguesa contemporânea, analisa-se especificamente o processo de *transcontextualização* d’*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, pelo efeito da paródia, e como, a partir deste recurso, Gonçalo M. Tavares contribui efetivamente para pensar não só uma outra imagem de Portugal, mas também da própria Europa, prefigurada na personagem Bloom.

**Palavras-chaves:** Paródia; Transcontextualização; Ficção portuguesa contemporânea; Gonçalo M. Tavares.

## RESUMEN

Este trabajo de conclusión de curso tiene como objetivo analizar la novela *Uma viagem à Índia*, del escritor portugués Gonçalo M. Tavares, basándose en una propuesta dirigida a la incidencia de recursos paródicos en su composición. El foco aquí es también pensar en cómo tal reinención abre camino para otras reinterpretaciones, especialmente aquellas de naturaleza cultural, y cómo todas contribuyen para pensar el texto en estudio dentro del marco de un "novo cânone da ficção portuguesa" (REAL, 2012). Por lo tanto, este trabajo se basa, principalmente en dos textos centrales (HUTCHEON, 1985; REAL, 2012), para examinar, respectivamente, los procesos paródicos contenidos en el trabajo en estudio y reflexionar sobre algunos matices del contexto literario de la ficción portuguesa de los años 2000. En un segundo momento, a través de la lectura de la obra destacada dentro del panorama literario de la ficción portuguesa contemporánea, se analiza específicamente el proceso de *transcontextualización* de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, por el efecto de la parodia y cómo, a partir de esto Gonçalo M. Tavares contribuye de manera efectiva a pensar no solo en otra imagen de Portugal, sino también de la propia Europa, a través de la personaje Bloom.

**Palabras-claves:** Parodia; Transcontextualización; Ficción portuguesa contemporánea; Gonçalo M. Tavares.

## SUMÁRIO

---

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1: UM ENTRELAÇAMENTO.....	11
1.1. Sobre a intertextualidade.....	14
1.2. Intertexto e ironia na pós-modernidade.....	26
1.3. Paródia, memória e transcontextualização.....	344
CAPÍTULO 2: A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA SOB O SIGNO DO COSMOPOLITISMO: O CASO DE GONÇALO M. TAVARES.....	40
2.1. Gonçalo M. Tavares, <i>Uma viagem à Índia</i> e a ficção portuguesa no século XXI. .	40
2.2 <i>Uma viagem à Índia</i> , uma transcontextualização das narrativas.....	63
2.3 Introito.....	70
2.4 A narração pregressa da viagem.....	744
2.5 Obstáculos e mudanças.....	77
2.6 Decepção.....	823
2.7 Retorno.....	888
CAPÍTULO 3: UMA NOVA IDENTIDADE PORTUGUESA (?).....	1011
3.1 Das identidades contemporâneas.....	1011
3.2 Da “identidade Bloom”, da melancolia e do tédio.....	1099
CONCLUSÃO.....	1177
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	12020

## INTRODUÇÃO

---

De que é feito um texto? Fragmentos originais, reuniões singulares, referências, acidentes, reminiscências, empréstimos voluntários. De que é feita uma pessoa? Pedacos de identificação, imagens incorporadas, traços de caracteres assimilados, o todo (se se pode dizer assim) formando uma ficção chamada eu.

[M. SCHNEIDER. *Voleurs de mots*. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, p. 12]

No contexto da crítica literária, a intertextualidade, *latu sensu*, sempre foi o mecanismo responsável por estabelecer relações dialógicas entre textos de autores de épocas diferentes e nacionalidades distintas, em que aproximações e afastamentos em relação à forma, ao conteúdo e sua interpretação são estabelecidos entre uma obra e outra(s), na qual a utilização de vários textos posteriores resulta na elaboração de um novo texto. Entretanto, compreendendo uma infinidade de recursos e instrumentos textuais, os olhares críticos designaram-na, num primeiro momento, como a “superposição de um texto literário a outro” (HOUAISS, 2001, p. 1637), tal como indica o *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*, sem mesmo antes se dar conta da sua própria potencialidade interdiscursiva.

Assim, tal como o título já sugere e indica, este TCC apresenta-se com três capítulos distintos, a saber: o capítulo 1, intitulado “Um entrelaçamento” (com os subcapítulos “Sobre a intertextualidade”, “Intertexto e ironia na pós-modernidade” e “Paródia, memória e transcontextualização”, respectivamente), constitui uma série de discussões sobre as relações entre os conceitos de intertextualidade e de paródia, enquanto elementos hermenêuticos fulcrais para a realização da *transcontextualização* dos intertextos camonianos para o século XXI, em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares.

As reflexões teóricas iniciais, portanto, concentrar-se-ão em eixos conceituais, tais como a *intertextualidade*, compreendida como a memória dos textos e inerente a toda obra literária, e o seu *intertexto*, entendido como o conteúdo que o leitor possui retido em sua memória literária das obras que leu e com o qual mantém uma relação de afetividade. Também nessa parte concentram-se algumas indagações acerca da *ironia*, elemento característico do processo paródico, tão profundamente revigorado nas produções literárias da pós-modernidade. E por fim, concentro-me na reflexão sobre a *transcontextualização* em si, ou seja, como elemento capaz de permitir um atravessamento de temas por gerações de escritores, bem como a sua atualização, dado

o contexto literário no qual se insere.

Em sequência a essa parte inicial, no capítulo 2, “A ficção portuguesa contemporânea sob o signo do cosmopolitismo: o caso de Gonçalo M. Tavares”, direciono minhas considerações à percepção da posição de Gonçalo M. Tavares, enquanto escritor contemporâneo *cosmopolita* (REAL, 2012), e sua relevância dentro do cenário da novíssima ficção portuguesa, onde é possível perceber uma necessidade de renovação do cânone nacional. Além disso, ainda nessa parte, será dada uma atenção especial aos processos intertextuais de *transcontextualização* paródica, através da análise de alguns dos cantos de *Uma Viagem à Índia*.

Por fim, no capítulo 3, “Uma nova identidade portuguesa [?]”, proponho uma análise mais detida da personagem Bloom, protagonista da obra gonçaliana, sob a ótica do niilismo afim de evidenciar os papéis do tédio e da melancolia na trajetória do herói, contribuindo assim para uma análise dos possíveis sentidos dessa epopeia do século XXI (MENESES, 2017).

Para tanto, considero importante já adiantar que a intertextualidade será compreendida como um movimento da *memória da literatura*, “[...] onde a literatura se exprime movimentando a memória e a inscrevendo nos textos por um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras” (SAMOYAULT, 2008, p. 47).

Já a paródia, por sua vez, é assimilada como uma “repetição com distância crítica [...] que vai para além da mera variação alusiva [...]” e que faz “eco de obras passadas, com fim de se apoderar de um contexto e de evocar uma atmosfera” (HUTCHEON, 1989, p.17), sendo assim capaz de realizar um “[...] processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 1989, p.22). Desta maneira, a ideia que se pretende explicitar é a de que a intertextualidade e a paródia, não sendo meros sinônimos de um mesmo conceito – a superposição de textos –, implicam numa relação mútua de cooperação em que o aspecto pós-moderno, subversivo, irônico e trancontextualizador surge como um ponto em comum com o movimento intertextual da *memória das escrituras*: a capacidade hermenêutica exigida do leitor.

## CAPÍTULO 1: UM ENTRELAÇAMENTO

---

A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve.

[ROLAND BARTHES. *O rumor da língua*, p.70]

Em ambas as expressões destacadas acima, o traço interpretativo é o elemento imprescindível para o funcionamento da *memória da escritura*, assim como o é para a *transcontextualização* paródica. O entrelaçamento é nítido pelo envolvimento requerido do leitor na descodificação do *ethos*<sup>1</sup> pragmático (o *modus operandi* da paródia), essencialmente nutrido pela intertextualidade envolvida na reciclagem das obras de arte (RABINOWITZ, 1980), que pode resultar numa trancontextualização paródica, cujo efeito principal operacionaliza uma ridicularização e um desdém do modelo, ou no outro extremo, realiza uma homenagem reverencial a esse mesmo modelo.

A paródia como gênero característico da pós-modernidade, tal como defende Linda Hutcheon (1989, 1991), é essencialmente crítica, irônica, auto-referencial e *transcontextualizadora*. Se relacionarmos esse movimento intertextual compreendido como a *memória da literatura*, não será difícil perceber que tanto a paródia quanto a intertextualidade jogam não só com a tradição literária, mas também com a memória que o leitor tem das obras que leu – o seu intertexto – e a maneira como se utiliza dos recursos críticos que possui, determinando, assim, o grau de aprofundamento na leitura de uma obra.

Segundo Hutcheon, “[...] os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados [...] sem a existência implícita de um leitor, os textos escritos não passam de acumulações de marcas pretas em páginas brancas” (HUTCHEON, 1989, p.35), o que torna claro que “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte do seu trabalho” (ECO, 2009, p.9). Dessa maneira, nos dois âmbitos, intertextual e paródico, o leitor preenche de sentidos as “lacunas” da obra.

Ao propor tal entrelaçamento, é preciso sublinhar que a noção moderna do conceito de paródia defendida por Linda Hutcheon passa pelo contexto das discussões teóricas sobre a intertextualidade. Muito embora a ensaísta transite por autoras e

---

<sup>1</sup> Tal aspecto será abordado de forma mais detida no capítulo 2.

autores imprescindíveis para a elaboração atualizada do conceito da intertextualidade, e, portanto, para a própria edificação da paródia moderna, Hutcheon pretende afastar a paródia da maioria das categorizações intertextuais que não dão foco ao traço hermenêutico. Assim, figuram em *Uma teoria da paródia* (HUTCHEON, 1989) nomes como os de Julia Kristeva, Laurent Jenny, Gérard Genette e Michel Riffaterre, entre outros, com os quais a estudiosa estabelece afastamentos (e aproximações). Referindo-se a Jenny e Kristeva, Linda Hutcheon destaca:

A minha perspectiva pragmática não faria, contudo, da paródia um sinônimo de intertextualidade. As teorias atuais da intertextualidade [...] apoiam-se numa teoria implícita da leitura ou da descodificação. Não se trata apenas do problema da absorção e transformação, de certa forma partenogénica ou mágica, do texto a partir de outros textos [...] Os textos não geram nada – a não ser que sejam apreendidos e interpretados. (HUTCHEON, 1989, p.35)

Hutcheon, entretanto, identifica a intertextualidade descrita por Michel Riffaterre como algo próximo ao seu conceito de paródia, já que contempla um papel ativo na figura do leitor onde, na tese de Riffaterre (1978), a intertextualidade tem a ver com a experiência da leitura que “[...] exige um texto, um leitor e suas reações que tomam a forma de sistemas de palavras, que são agrupadas associativamente no espírito do leitor”, ao que acrescenta que “no caso da paródia, estes agrupamentos são cuidadosamente controlados [...]” (HUTCHEON, 1989, p.35).

Já a interpretação sublinhada por Tiphaine Samoyault (2008) certamente propõe uma intertextualidade mais alinhavada com as formas de arte do século XXI. A autora compreende a paródia como essencialmente intertextual, ao passo que seu entendimento do termo se assenta no traço hermenêutico da *memória da literatura*, assim como a teoria de Linda Hutcheon, como exposto anteriormente. Nesse sentido, Samoyault aponta:

Longe de se contentar em deambular melancolicamente numa memória passada, a literatura joga com modelos, referências, o já dito. Se retomam vestígios, as obras impõem também suas regras: modo de emprego variáveis de re-escritura, não resultando mais de uma atitude angustiada de repetição, mas de re-apropriações múltiplas do já dito. A memória da biblioteca, a consciência da repetição e da constituição de modelos por outrem são também o substrato de numerosos jogos literários, entre os quais a paródia tem seguramente o lugar mais importante (SAMOYAULT, 2008, p.78-79).

Na acepção do termo, Linda Hutcheon considera a paródia como um gênero de interpretação ativa que mantém uma relação formal e estrutural entre dois textos: o

modelo e a paródia. Assim sendo, o leitor como receptor deve buscar desvendar os segredos do texto que se aloca nas entranhas do outro. Ou seja, a paródia convida-o à resolução de um *puzzle* de referências que o leva a concluir o caso: “Os leitores são co-criadores activos do texto paródico de uma maneira mais explícita, e talvez mais complexa, do que os críticos [...] argumentam ser na leitura de todos os textos” (HUTCHEON, 1989, p. 118).

Por outras palavras, o intertexto – a apropriação que o leitor faz dos textos lidos – influi na noção do reconhecimento da paródia. Nas palavras de Rifatterre, “a percepção, pelo leitor de relações entre uma obra e outras que a precedem ou a seguiram” (RIFATTERRE *apud* SAMOYAULT, 2008, p.28), define o intertexto. No entanto, em determinada altura do seu ensaio, Linda Hutcheon questiona: “o diálogo intertextual não é, antes, um diálogo entre leitor e sua memória de outros textos, conforme são evocados pelos outros textos em questão?” (HUTCHEON, 1989, p.111). Ao que indica, na verdade, ela parece desenvolver sua linha de raciocínio, baseando-se no trabalho de Rifatterre:

[...] a experiência da literatura consiste apenas num texto, num leitor e na suas reações, que tomam a forma de sistemas de palavras, agrupadas associativamente no espírito do leitor. Dois textos poderiam, pois, partilhar estes sistemas sem serem codificados parodicamente; o local da apropriação textual reside aqui no leitor, e não no autor, real ou inferido (HUTCHEON, 1989, p 111).

Ora, Roland Barthes, no seu conhecido ensaio “A morte do autor” (1988), trata da mudança na perspectiva hermenêutica da crítica literária, que centrava suas interpretações em especulações biográficas acerca da trajetória sócio-cultural do autor. A morbidez do título – “A morte” – refere-se ao abandono dessa incisão interpretativa a partir da figura biográfica do indivíduo autor. O texto, então, propõe que, na escrita moderna, o autor precisou “morrer”. Ou seja, na verdade, autor e texto se distanciam.

Daí, portanto, que o foco analítico deixa de recair sobre a figura humana de carne e osso daquele que escreve e passa a residir exclusivamente na interpretação do leitor, que, por sua vez, deve organizar, articular e criar hipóteses sobre os possíveis sentidos do texto. Não à toa, Roland Barthes adverte:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor [...] (BARTHES, 1988, p. 70)

Observando algumas idéias teóricas sobre este aspecto textual, fica claro, por exemplo, nas perspectivas de Roland Barthes (1988), Umberto Eco (1985, 2003), Linda Hutcheon (1989, 1991) e Tiphaine Samoyault (2008), que o leitor cumpre um papel importante na recepção e na leitura do próprio texto literário. Afinal, se toda obra se digere a um público, e os leitores são aqueles que lêem, eles convertem-se também em

[...] espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia: ele é apenas esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito (BATHES, 1988, p. 70).

Assim, funcionando como um repertório artístico, a noção de *memória da literatura* parece estar bem rente ao conceito de paródia e suas diferentes funções, como a transcontextualização. Pensando, portanto, a *memória da literatura*, associada a ambos os eixos aqui contemplados (a intertextualidade e a paródia), acredito que ela figura como o ponto de encontro máximo entre o instrumento e a obra. Ou seja, intertextualidade e paródia estão entrelaçadas numa relação mútua do jogo literário sobre o qual o leitor se lança.

### 1.1. Sobre a intertextualidade.

No trabalho intitulado *A Intertextualidade*, Tiphaine Samoyault (2008) discute as implicações do termo, ao traçar uma síntese histórica e crítica das diferentes definições surgidas através dos tempos. Seu objetivo é o de propor meios para pensá-lo de maneira unificada. Com esse intuito, a autora dedica-se em argumentar sobre a noção dita instável que se fazia do termo. É, pois, a década de 1960, aquele período conhecido pelo fomento à criação de novas áreas de estudos científicos no campo das humanidades, momento em que a literatura começa a se fundar como um campo autônomo dada a possibilidade de aplicação do método pragmático científico aos estudos de obras literárias<sup>2</sup>.

Cada vez mais distanciada de outras áreas do conhecimento as quais buscava fundamentação – como a História, a Sociologia e a Psicanálise, por exemplo –, a

---

<sup>2</sup> Não é objetivo deste Trabalho de Conclusão de Curso deslindar sobre os diferentes caminhos da teoria e da crítica literárias na 2ª metade do século XX. No entanto, cabe-me esclarecer que, sobre as mudanças nesses campos, operadas na circulação do Formalismo e do Estruturalismo ao Pós-Estruturalismo, o ensaio *Pós-Estruturalismo*, de James Williams (2005), oferece uma explicação detida sobre a abertura que as correntes pós-estruturalistas propiciaram aos estudos literários.

literatura legitima-se como um campo de estudos autônomo. Conforme expõe Antoine Compagnon, com a ideia de que “o poema fala do poema e ponto final [...]” (COMPAGNON, 1999, p.97), a literatura volta-se para si, radicalizando sua função autorreferencial. Fechado na esfera do literário, o texto artístico refere-se sempre a outros textos e não diretamente ao mundo real. Assim, segundo o ensaísta francês, na modernidade, a noção de intertextualidade começa a germinar na crítica literária em função de substituir os traços da referencialidade literária que ligavam o texto ao mundo.

Em *O demônio da teoria* (1999), Compagnon propõe discutir algumas questões acerca da possibilidade de representação da realidade na literatura. Com uma menção a Erich Auerbach e sua monumental obra *Mimesis* (1946/2021), onde se traça um panorama literário comparativo de Homero a Virginia Woolf, o conceito frequentemente utilizado não aparece questionado. Entretanto,

[...] a *mimèsis* foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*. Como a intenção do autor, a referência seria uma ilusão que impede a compreensão da literatura como tal. O auge dessa doutrina foi atingido com o dogma da auto-referencialidade do texto literário (COMPAGNON, 1999, p.98)

A mudança na interpretação do conceito aristotélico de *mimèsis*, a partir da releitura da *Poética*, aponta para um afastamento do modelo mimético, enquanto representação verossímil de ações humanas (elevadas ou não). Daí, portanto, que a literatura, como um código, não pode se referir ao mundo, pois, assim como a linguagem, onde os sentidos são apreendidos nas relações entre os signos, e não na relação entre a palavra e a coisa, os sentidos não são apreendidos entre o mundo e o texto. Logo, a literatura, enquanto constructo de e na linguagem, não pode representar o mundo, mas somente se referir a ele. Por isso, Antoine Compagnon declara: “Não há mais conteúdo nem fundo. Ler com vistas à realidade, [...] é enganar-se sobre a literatura” (COMPAGNON, 1999, p.97).

Não à toa, segundo Roland Barthes, citado por Compagnon, a narrativa adquire não a função de “representar”, mas a de construir um espetáculo que, apesar de permanecer ainda muito enigmático, não poderia pertencer à ordem mimética: “‘O que se passa’ na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), ao pé da letra, *nada*: ‘o que acontece’, é só a linguagem inteiramente só, a aventura da linguagem, cuja

vinda não deixa nunca de ser festejada” (BARTHES *apud* COMPAGNON, 1999, p.101).

Enveredando a discussão para o Realismo, Compagnon cita o movimento caracterizado pelo engajamento à representação fiel e neutra da realidade, como uma impossibilidade de representação do real. Essa escola literária, assim, surge esvaziada enquanto conteúdo, e passa a ser encarada como um efeito formal que não pode oferecer uma representação do mundo, pois, sendo um código convencional da linguagem literária, oferece muito mais uma “ilusão referencial”, uma versão copiada do mundo que pretende dar a ideia de ligação com a realidade. Vale destacar, porém, que, em literatura, o verossímil designa um contrato firmado entre autor e leitor que concordam em aceitar, por exemplo, uma descrição do real já citada em outros textos.

Para citar um exemplo trazido por Compagnon:

Que se observe o *locus amoenus* da retórica antiga nos relatos dos viajantes do Renascimento no Oriente ou na América, confirmando que não é nunca o próprio real que é descrito ou visto [...], mas sempre um texto feito de clichês e de estereótipos (COMPAGNON, 1999, p.110).

Em outras palavras, o realismo representa a cópia do real, “[...] o que se chama de ‘real’ (na teoria do texto realista) não é nunca senão um código de representação (de significação)” (BARTHES *apud* COMPAGNON, 1999, p.109). Assim sendo, Compagnon chega à conclusão de que “[...] o realismo é, pois, a ilusão produzida pela intertextualidade” (COMPAGNON, 1999, p. 111). A reinterpretação da *mimêsis* pretende não mais designar uma ilusão do mundo real, mas uma ilusão do discurso verdadeiro sobre ele. Desse modo, a referência oferecida por ele volta-se, então, para a intertextualidade, pois essa surge como um sem fim de repetições, de cópias. Na verdade, a intertextualidade substitui a referência, apresentando-se como “[...] uma maneira de abrir o texto, se não ao mundo, pelo menos aos livros, à biblioteca. Com ela passa do texto fechado ao texto aberto” (COMPAGNON, 1999, p. 111).

O caminho para a intertextualidade, neste contexto, passa a ser elucidado com base nos escritos de Bakhtin. Segundo Compagnon, o teórico russo é aquele que designa, num sentido amplo, o *dialogismo* como o diálogo entre os textos – ou, aquilo que Compagnon irá chamar de “o conjunto social considerado como um conjunto textual” (COMPAGNON, 1999, p. 112). Por isso, o romance visto como gênero dialógico por excelência, ligado ao realismo de um Dostoiévski, por exemplo, passa a apresentar características *polifônicas* – o embate de vozes e consciências distintas

dialogando dentro do romance.

Dessa maneira, como aponta Compagnon (1999), a obra de Bakhtin, em contraposição aos formalistas russos e depois aos estruturalistas franceses, tenta reintroduzir a realidade, a história e a sociedade no texto, visto como uma estrutura complexa de vozes. No entanto, a *intertextualidade* neste momento ainda não se encontra formulada como tal, daí que Compagnon reforce a tese de que “a intertextualidade calcada no dialogismo bakhtiniano fechou-se entretanto, sobre o texto, aprisionando-se na sua literalidade essencial” (COMPAGNON, 1999, p.112).

Nos estudos literários, por muito tempo, designou-se como intertextualidade a influência de um autor sobre o outro (DUCROT e TODOROV, 1974). Neste mesmo contexto epistemológico – o da autonomia do campo literário –, o texto passa a ser considerado como um “aparelho translinguístico que redistribui a ordem da língua, relacionando uma palavra comunicativa que visa à informação direta com diferentes enunciados anteriores e sincrônicos” (KRISTEVA *apud* SAMOYAULT, 2008, p.15). Como observado, as primeiras definições são essencialmente abstratas e profundamente calcadas nas teorias linguísticas, no entanto, correspondem bem com uma metodologia científica satisfatória, apesar de não oferecerem um vislumbre da verdadeira dimensão literária da intertextualidade, segundo Tiphaine Samoyault (2008).

Originalmente, é Júlia Kristeva, a partir do estudo da obra difundida de Mikhail Bakhtin, a responsável por compor e introduzir o termo *intertextualidade* no contexto da crítica literária. Apesar de o autor russo nunca ter se utilizado da palavra em questão, Kristeva encontra nos estudos *Questões de literatura e de estética* (1975/2015) e *Problemas da poética de Dostoievski* (1929/2013) a base necessária para a formulação mais específica do conceito em questão, aproximando-o, inclusive, aos de *polifonia* e *dialogismo*, amplamente difundidos pela obra do teórico russo.

Kristeva reconhece Bakhtin como o primeiro a introduzir na teoria literária uma noção mais ou menos aproximada do que se pensava sobre a intertextualidade. A autora oferece uma definição: “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 69). Apesar de sucinta, tal exposição já infere que toda obra literária escrita mantém essencialmente relações intertextuais com outras. Entretanto, a simples presença ou transposição de enunciados tomados de outros textos não pode ser suficiente para categorizar as diferentes tipologias intertextuais, como a citação, a

paráfrase, a paródia, o *pastiche* e o plágio, por exemplo.

Nesse sentido, em *Palimpsestos* (1982/2010), Gérard Genette propõe realizar uma categorização formal das diferentes *transtextualidades* (expressão utilizada por ele para se referir às diferentes modalidades de intertextualidade), dividindo-as em: *intertextualidade*, *paratexto*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e a *noção de arquiteyto*. Entre as cinco que ele elenca, a *intertextualidade* aparece em contraste com a *hipertextualidade*, onde a primeira é designada por ele como a “co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro” (GENETTE, 2010, p.14). Já a segunda, como o prefixo sugere, eleva a intertextualidade a outros níveis, posto que entende a hipertextualidade como:

[...] toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário. [...] Ela pode ser de uma outra ordem, em que B não fale nada de A, no entanto não poderia existir daquela forma sem A, do qual ele resulta, ao fim de uma operação que qualificarei, provisoriamente ainda, de transformação, e que, portanto, ele evoca mais ou menos manifestadamente, sem necessariamente falar dele ou citá-lo (GENETTE, 2010, p.18).

Efetivamente, sabemos que toda a tradição literária encontra-se de alguma maneira relacionada ao passado, seja numa relação de ruptura ou continuidade. O *hipertexto* articula-se na derivação simples ou indireta de um texto em outro, ou de *imitação*, como prefere Genette. Sob uma relação de transformação/imitação, a hipertextualidade oferece uma maneira de articular aquilo que Samoyult (2008) chamará de “memória literária”.

Não é gratuito, portanto, o nome empregado no título do ensaio genettiano. O palimpsesto, durante Idade Média, designava um pergaminho feito de couro animal, destinado às escrituras. Ele era lavado e reutilizado várias vezes, de forma que vestígios de escritos anteriores ficavam visíveis num segundo plano. Ora, segundo Tiphaine Samoyault, o vasto trabalho de Gérard Genette permite, em primeiro lugar, esclarecer as relações entre um texto presente e um texto ausente, pois “[...] a hipertextualidade, segundo Gérard Genette, oferece a possibilidade de percorrer a história da literatura (como das outras artes) compreendendo um de seus maiores traços: ela se faz por imitação ou transformação” (SAMOYAULT, 2008, p.33). Nesse sentido, a imitação/transformação caracteriza-se por princípios de continuação ou desvio em maior ou menor grau, correspondendo mais ou menos às tipologias

intertextuais que, de alguma maneira, imitam um modelo, tal como ocorre na citação, na paródia, no pastiche e no plágio.

Também Antoine Compagnon, em *O trabalho da citação* (1996), discursa sobre o ato de citar, talvez a prática intertextual mais claramente anunciada entre os textos técnicos e acadêmicos, mas que, entretanto, coaduna em certos aspectos com o labor literário. Se, por um lado, segundo Genette (2010), em *Palimpsestos*, tanto a citação, como o plágio e a alusão são formas mais ou menos explícitas de *intertextualidade*, por outro, na feliz perspectiva de Compagnon (1996), todas são formas de citação.

Interessante observar que Compagnon faz uso de curiosas analogias, aproximando o ato de citar outras obras ora ao trabalho da cosedura, ora ao trabalho de um médico cirurgião, no qual fica claro o exercício laborioso que envolve a escritura. Segundo ele, “A citação é um corpo estanho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela. [...] A citação é uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente” (COMPAGNON, 1996, p.28).

Partindo para uma sistematização do trabalho da citação, desde o ato de selecionar até o de *implantar* um enxerto, o autor oferece definições que ligam ainda mais a *intertextualidade* ao desvio ou à transformação do texto. Ainda segundo ele,

O trabalho da escrita é uma reescrita já que se trata de converter elementos separados e descontínuos em um todo contínuo e coerente, de juntá-los, de compreendê-los (de tomá-los juntos) [...] Reescrever, reproduzir um texto a partir de suas iscas, é organizá-las ou associá-las, fazer as ligações ou as transições que se impõem entre os elementos postos em presença um do outro: toda escrita é colagem e glosa, citação e comentário (COMPAGNON, 1996, p.29).

Se toda citação envolve um trabalho de rearranjo e colagem, então, toda citação é “um operador trivial da intertextualidade” que “apela para a competência do leitor, estimula a máquina de leitura, que deve produzir um trabalho, já que numa citação, se fazem presentes dois textos cuja relação não é de equivalência nem de redundância” (COMPAGNON, 1996, p.41). Compagnon soma um passo à frente para a equação das intertextualidades ao considerar o traço hermenêutico como fator essencial e apelativo para compreensão dessas tipologias, pois compreende que o trabalho da citação depende de um “fenômeno imanente ao sentido conduzindo a leitura, por que há um desvio, ativação de sentido: um furo, uma diferença de potencial, um curto-circuito. O fenômeno é a diferença, o sentido a resolução” (COMPAGNON, 1996, p. 41). Ou seja,

nessa concepção, toda citação procede de um outro discurso, por isso, torna-se necessário ter zelo para não neutralizá-la.

Para Tiphaine Samoyault, a “literatura se escreve certamente numa relação com o mundo, mas também apresenta-se numa relação consigo mesma, com sua história, a história de suas produções, a longa caminhada de suas origens” (SAMOYAULT, 2008, p.9), logo, nesta perspectiva, a literatura sempre retorna ao passado, daí a ideia de que *escrever é re-escrever*, pois a intertextualidade “[...] é o resultado técnico objetivo, do trabalho constante, sutil e, às vezes, aleatório da memória da escritura” (SAMOYAULT, 2008, p.68). Os textos constroem, assim, sua originalidade através das individualidades e da autonomia, mas sob os liames varáveis como conjunto, “do qual elas desenham seu próprio lugar” (SAMOYAULT, 2008, p.68) e, ao mesmo tempo, se inscrevem numa genealogia que pode ser mais ou menos explicitada (no próprio texto) e identificada pelo leitor:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras [...] Ela mostra assim sua capacidade de se construir em suma em uma biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo a intertextualidade a memória da literatura [...] (SAMOYAULT, 2008, p.47).

Tiphaine Samoyault propõe, então, uma outra compreensão para a intertextualidade, afim de a tornar menos ambígua, menos instável, sobretudo, levando em consideração a noção que o discurso literário fazia do termo. Para a autora, a intertextualidade passa a funcionar como a *memória da literatura*, na qual *intertextualidade* não designa a apenas, “a retomada da citação ou da re-escritura, mas descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma [...]”, mas o “[...] servir-se da tensão entre a retomada e a novidade, entre o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento” (SAMOYAULT, 2008, p.11). Nessa perspectiva, *o movimento dos textos* desdobra-se em três níveis: 1) a memória trazida pelo texto, ou seja, as implicações intertextuais que aparecem no corpo do texto; 2) a memória do autor, fator responsável por trazer à tona aquelas referências específicas; 3) a memória do leitor, espécie de banco de dados capaz de armazenar o conteúdo de obras lidas. Todos estes processos, obviamente, fazem da intertextualidade uma categoria extremamente hermenêutica, dinâmica e de funcionamento complexo.

Vale lembrar, aqui, Laurent Jenny (1979), em “A estratégia da forma”, quando considera a literatura como uma fonte de linguagem secundária. Segundo ele, “[...] fora da intertextualidade, a obra literária seria muito incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 5). Segundo o autor, são os arquétipos “provenientes de outros tantos ‘gestos literários’” (JENNY, 1979, p. 5) que codificam as formas de uso da linguagem literária. Em outras palavras, é a forma como se faz literatura que a distingue de outros discursos artísticos, constituindo o que o autor irá designar de *intertextualidade implícita*:

Mesmo quando uma obra não se caracteriza por não ter nenhum traço comum com os gêneros existentes, longe de negar a sua permeabilidade ao contexto cultural, ela confessa-se justamente por essa negação. Fora dum sistema, a obra é pois impensável. A sua compreensão supõe uma competência na decifração da linguagem literária, que só pode ser adquirida na prática numa multiplicidade de textos: por parte do decodificador, a virgindade é, portanto, igualmente inconcebível (JENNY, 1979, p. 5-6).

Posto isso, cabe-me ressaltar, nessa linha de reflexão, que a intertextualidade constitui um fator inerente à literatura num nível “implícito” e interno, já que se define numa relação arquetípica de semelhanças e diferenças no uso do código literário. Entretanto, ela também se faz presente no nível externo, explícito, pois, segundo Laurent Jenny (1979), a intertextualidade não só oferece condições para o uso de determinado código “como também está explicitamente presente ao nível do conteúdo formal da obra. Assim sucede com todos os textos que deixam transparecer a sua relação com outros textos: imitação, paródia, citação, montagem, plágio, etc” (JENNY, 1979, p. 6).

Para dar um exemplo, tomo como modelo incontornável algumas das narrativas de viagens dentro da tradição literária portuguesa. Tendo *Os Lusíadas*<sup>3</sup> de Luís Vaz de Camões como o grande referencial clássico e canônico dessa tradição, toda obra

---

<sup>3</sup> As referências intertextuais entre o épico camoniano e as obras do período clássico greco-romano são claras. *A Odisseia* de Homero e a *Eneida* de Virgílio são modelos inegáveis para Camões, o que nos aponta pelo menos mais de 2.500 anos de tradição literária viva através da memória literária. Cleonice Berardinelli observa atentamente tais incidências, ao sublinhar as aproximações e os diálogos, bem como as diferenças, entre as obras da Antiguidade Clássica e a épica camoniana. Segundo ela, “Esse foi o exemplo que Camões encontrou em Homero e sobretudo em Virgílio que mais de perto seguiu. [...] Das epopeias antigas, Camões manteve a presença de um narrador principal que introduz um segundo narrador, o herói – lá, Ulisses ou Enéias; aqui, Vasco da Gama –; ao Narrador 1 toca o relato da viagem, da Ilha de Moçambique a Melinde, onde é substituído pelo Narrador 2 (Vasco da Gama), que começando por situar Portugal na Europa, narra-lhe a história (que, obviamente, inclui a viagem até Moçambique); volta o Narrador 1, que a retoma, transmitindo a função a narradores eventuais: Veloso, Paulo da Gama, a falar do passado; Júpiter, a Ninfa e Téthys, do futuro; do poema quase contemporâneo [*Orlando Furioso*, de Ariosto], manteve Camões a participação do Poeta” (BERARDINELLI, 2000, p. 32-33).

que nutre uma relação, seja ela de afastamento ou continuidade, estará jogando com a intertextualidade. Alusões, referências, citações e repetições são exemplos dessas possibilidades. Assim, as tipologias intertextuais podem ser as mais variadas, entretanto, o que torna a intertextualidade dos textos em *memória literária* é justamente a inflexão que esses novos textos realizam em relação àqueles que os antecedem, pois

[...] o próprio da intertextualidade é de introduzir a um novo modo de leitura que faz explodir a linearidade do texto. Cada referência intertextual é o lugar de uma alternativa: ou seguir a leitura não vendo lá senão um fragmento com outro qualquer, que faz parte integrante da sintagmática do texto, ou voltar para o texto de origem (JENNY *apud* SAMOYALT, 2008, p.91)

No romance *Viagens na minha terra* (1846/2015), de Almeida Garrett, o narrador-autor simula uma viagem pelo interior do país descrevendo o caminho de Lisboa até Santarém. Dessa maneira, “A.” (como é referenciado a todo momento na obra garrettiana) descortina as cores de um Portugal que passa por momentos turbulentos de sua história. Cada capítulo abre espaço para digressões sociais, históricas, políticas e literárias, além de narrar o envolvimento amoroso entre as personagens Carlos e Joaninha. Ao longo do caminho, “A.” descreve um pouco da cultura e da geografia dos lugares por onde passa, assim como toda a gente do interior, oferecendo exemplos da vida simples e sossegada do campo, em contraste com os conflitos entre os liberais constitucionais e os conservadores absolutistas. Esses são alguns dos cenários efabulados na narrativa garrettiana que ilustram o período de Guerra Civil Portuguesa, e que de maneira muito proveitosa estabelece, também, um diálogo com Camões.

Interessante observar que, em *Viagens na minha terra*, não há armas, nem barões assinalados; a viagem não é por mares nunca dantes navegados, mas pelo interior do próprio solo pátrio. Por isso, a intertextualidade entre as duas obras estabelece-se, num primeiro nível, pelas menções e citações feitas pelo narrador, quando, por exemplo, no capítulo VI, declara sua relação íntima com a obra: “Desde que entendo, que leio, admiro *Os Lusíadas*, entorneço-me, choro, ensoberbeço-me com a maior obra do engenho que apareceu no mundo, desde a *Divina Comédia* até ao *Fausto*” (GARRETT, 2015, p. 30). Ou seja, a relação de citação é clara, sobretudo, quando versos são citados, mas, para além disso, a intertextualidade revigora um diálogo não só com a obra, mas também com inferências sobre a mesma. Portanto, há

espaço para algumas divagações críticas do escritor romântico, que pretende se solidarizar com Camões, tal como o narrador revela:

O mais notável [...], o mais indesculpável defeito que até aqui esgravataram os críticos e zoilos na *Iliada* dos povos modernos, os imortais *Lusíadas*, é sem dúvida a heterogênea e heterodoxa mistura da teologia com a mitologia, do maravilhoso alegórico do paganismo, com os graves símbolos do cristianismo (GARRETT, 2015, p. 30).

No meu entender, neste capítulo VI, as relações do *intertexto* são inerentes tanto à obra da qual falamos, quanto àquela da qual Almeida Garrett fala. A clara influência da cultura greco-romana, que inspira a escrita de *Os Lusíadas* e que repousa em poetas como Virgílio, que, na *Eneida*, narra o mito da criação da soberba Roma, também figura no diálogo com a personagem Ulisses, eterno herói da *Odisseia*, de Homero. Não me parece à toa, por exemplo, que Garrett recupere intertextualmente Camões no seu texto, na medida em que o poeta épico acaba por estabelecer para sua gente uma gênese, que remonta o povo, outrora chamado greco-latino, entretanto, ao Lusitano, criado por Camões, numa concepção de que ele (o povo) está destinado a superar todos os seus antecedentes, tal como vem já anunciado logo no Canto I, estância 3:

Cessem do sábio Grego e Troiano  
As navegações grandes que fizeram:  
Cale-se de Alexandre 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 levanta (CAMÕES, 2011, p.18).

Garrett sai em defesa de Camões, apesar de nunca ter podido “por mais que buscasse, achar-lhe, justificação não digo – nem sequer desculpa” (GARRETT, 2015, p.31), porque, em primeiro lugar, parece compreender o jogo da intertextualidade, fazendo uso dele, e sabe que, como uma fênix ressurgindo das cinzas, Camões superpõe seus heróis sobre os grandes feitos do passado. Estes ecoaram na poesia clássica, mas, agora, cedem lugar aos seus sucessores que tanto sublimaram a Fé (católica) e o Império (lusitano) – “o falso Deus adora o verdadeiro”.<sup>4</sup>

Em segundo lugar, o narrador reconhece também as dificuldades do ofício e, por isso, se coloca no lugar de Camões:

<sup>4</sup> Trecho d’*Os Lusíadas* (CANTO II, estrofe 12) citado por Almeida Garrett em *Viagens na Minha Terra*, como reconhecimento da estratégia camoniana para poder tratar da cultura pagã.

Aqui estou eu agora dando toda desculpa ao pobre Camões, com vontade de o justificar, e pronto (assim são as caridades deste mundo) a sair a campo de lança em riste e a quebra-la com todo o antagonista que por aquele fraco o atacar – e por que será isto? Porque chegou a minha hora; e *si parva licet componere magnis* [...], aqui me acho com este meu capítulo nas mesmas dificuldades em que o nosso bardo se viu com seu poema. [...] O autor dos Lusíadas viu-se entalado entre as crenças de seus pais e as brilhantes tradições da poesia clássica que tinha por mestra e modelo (GARRETT, 2015, p.31).

Como na passagem em latim, “se é lícito comparar as pequenas as grandes coisas”<sup>5</sup>, Garrett pede licença, ao estabelecer uma relação de continuidade entre ele e Camões, reconhecendo a grandeza da tradição encarnada no poeta maneirista. Apesar de parecer clara a relação entre um ponto A que caminha em direção a um ponto B, o *intertexto* mantido pelo autor de *Viagens na minha terra* leva a *memória da literatura* a recordar-se e, indiretamente, estabelecer ligações também com os modelos aos quais Camões dirigia o seu olhar. Basta verificar que a citação do trecho acima é de autoria do mesmo Virgílio, reitrado da *Eneida*.

No entanto, conforme sublinhamos anteriormente, a proposta de releitura intertextual de Garrett é bem outra, numa direção diversa daquela trajetória estabelecida no texto épico camoniano. Tem razão, portanto, Teresa Cristina Cerdeira quando afirma que

[...] a consciência da necessidade desse olhar para dentro da casa é um projeto que Garrett já anuncia com perspicácia nas suas *Viagens na minha terra*. Com elas inaugura ele uma proposta de releitura de Portugal no avesso das viagens portuguesas, ou, se quisermos, com sinal oposto ao da apologética do mar como símbolo da glória nacional. Garrett faz, sim, um livro de “viagens”, para situá-lo no contexto lusíada de um país de marinheiros. Mas essas são, agora, viagens na [sua] terra portuguesa, aquela que fica aquém-mar, desconhecida e abandonada pelos olhos de uma “política de transporte” que aniquilou a fixação positiva do homem à terra (CERDEIRA, 2000, p. 306).

Com respeito à temática e ao enredo da obra, outras relações intertextuais podem ser estabelecidas. Se Camões quis viajar – e realmente navegou – por “mares nunca de antes navegados” (CAMÕES, 2015, p. 17), Almeida Garrett propõe uma viagem por terras conhecidas, mas, ao mesmo tempo, tal como observa Teresa Cristina Cerdeira, “desconhecida e abandonada” (CERDEIRA, 2000, p. 306) por uma política pouco comprometida com as questões mais emergentes da sociedade portuguesa. Ainda que ele se embrenhe pelas entranhas da própria pátria, não deixa de ser significativa a presença, por todo o romance, de uma relação um tanto quanto irônica,

<sup>5</sup> Citação creditada a Vergílio em *Geórgicas*, IV, 176.

que se torna expressiva a partir da conexão feita pelo próprio autor ao anunciar a intertextualidade da sua obra com a de Camões. A primeira delas, já introduzida logo no título (*Viagens na minha terra*), é mesmo coerente com o movimento de embrenhar-se em oposição ao de expansão marítima e toda a bagagem que se conjuga em consonância, tal como proposto por *Os Lusíadas*.

O épico camoniano do século XVI tenta, ao retratar a heroica viagem à Índia realizada pela personagem Vasco da Gama e sua tripulação, resgatar valores e glórias ostentados num passado outrora dourado. Numa época onde a decadência do país se aproximava, Camões oferece uma maneira nacionalista de pensar a trajetória histórica de Portugal. Para tanto, durante os dez cantos, o leitor percorre a história da formação do país, bem como a genealogia de seus líderes mais ilustres, para encontrar, no fim, uma inspirada aposta convicta num futuro possivelmente mais glorioso, não sem deixar demonstrada uma perspectiva crítica sobre o mesmo contexto português.

Já em *Viagens na Minha Terra*, ao realizar o movimento contrário, Garrett aprofunda-se mais no espaço territorial do interior do país, mostrando não a perspectiva entusiasta dum era reluzente, mas as mazelas da Guerra Civil Portuguesa, durante um estado onde já não é mais possível ouvir o canto da glória, frente a um país que já não é fiel às tradições, nem ao espiritualismo, pois sucumbiu a um materialismo capitalista, expressado pelo percurso controverso de Carlos.

Postas as relações mostradas pela intertextualidade, ambas as obras têm carregado um estigma nacionalista no sentido em que exprimem sentimentos benévolos pela pátria. Entretanto, se, por um lado, *Os Lusíadas* se esforçam para a criação do mito de formação da nação portuguesa, onde Camões apresenta os lendários amantes, D. Pedro e Dona Inês de Castro, por exemplo, em *Viagens na minha terra*, Carlos e Joanhina são as ferramentas que ajudam a desconstruir o mito como um todo, pois se Pedro casa-se com Inês, mesmo depois de morta, demonstrando a grandeza de seu amor e o vislumbre de sua ira, a separação fatídica e trágica do casal protagonista da narrativa garrettiana aponta um caminho muito diverso e distinto.

N' *Os Lusíadas*, os cantos III e IV legitimam o início de uma dinastia, a de Avis, oriunda dessa trágica, porém poderosa história de amor, já que D. João I, ainda que bastardo, torna-se rei, como filho de Pedro e Inês. Já nas *Viagens na minha terra*, a menina dos rouxinóis tem um destino tão fatal quanto, mas aí reside a desconstrução. Enquanto Pedro se nega a abandonar sua amada, casando-se com Inês (com seu cadáver, por mais mórbido que possa ser), a força do amor por um momento cria ali a

vida. Em contrapartida, já Carlos, ao abandonar Joaninha, faz com que ela enlouqueça e morra.

Por fim, Almeida Garrett, em relação a Camões, recupera muito lucidamente a tradição épica e narrativa portuguesa. A própria forma como apresenta as suas *Viagens*, intercalando os comentários críticos, acerca da literatura, do ofício criador e do contexto em que esses surgem, deixa muita clara a retomada de uma memória compartilhada. Assim sendo, a intertextualidade consegue exprimir-se, movimentando essa memória, e, ao se inscrever no texto, relê e revisita o passado no presente da enunciação.

## 1.2. Intertexto e ironia na pós-modernidade

Para a compreensão do funcionamento interno da *intertextualidade*, Michael Riffaterre<sup>6</sup> oferece um interessante aporte teórico que auxilia na compreensão do recurso intertextual e suas tipologias. Riffaterre distingue o *intertexto* da *intertextualidade*. Segundo ele, o *intertexto* é “[...] o fenômeno que orienta a leitura do texto, que governa eventualmente sua interpretação, e que é o contrário da leitura linear”, é o “conjunto dos textos que encontramos na memória à leitura de uma passagem” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.25). Pode-se inferir que o *intertexto* se define pelas ações do leitor: as obras que ele leu e o seu conhecimento literário. Por outro lado, o autor argumenta que a *intertextualidade* constitui o “resultado das relações entre essas mesmas palavras e sistemas verbais exteriores ao texto e que se encontram seja em estado potencial na língua, seja nos elementos já atualizados na literatura” onde o texto torna-se “um conjunto de pressuposições de outros textos” (RIFFATERRE *apud* SAMOYAUULT, 2008, p.26), ou seja, a *intertextualidade* realiza-se durante o texto, como se, no momento da enunciação/leitura da obra, elementos externos se manifestassem pelo coro de um organismo. Em contrapartida, em *O trabalho da citação* (1996), Antoine Compagnon prefere dar ao fenômeno que orienta a leitura o nome de *acomodação*, posto que entende a citação como “um lugar de reconhecimento, de marca de leitura”

---

<sup>6</sup> De acordo com Tiphaine Samoyault, é exatamente com o trabalho ensaístico de Michael Riffaterre que a intertextualidade “torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção, permitindo impor modelos de leitura fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no *corpus* da literatura” (SAMOYAUULT, 2008, p. 25). A esse respeito, as obras *La production du texte* (1979) e *Sémiotique de la poésie* (1983) apresentam as ideias defendidas pelo teórico francês onde a intertextualidade surge exaurida e explicada.

(COMPAGNON, 1996, p.19), previamente situado no texto. Ela integra, assim, um conjunto ou uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura.

Tiphaine Samoyault, por sua vez, aponta para a solicitação do intertexto ao leitor. Dele são exigidos quatro planos: *sua memória, sua cultura, sua inventividade interpretativa e seu espírito lúdico* (SAMOYAUULT, 2008). Funcionando como ferramentas hermenêuticas, essas capacidades são projetadas num leitor modelo por toda obra, pois, ao criar conscientemente entrelaçamentos intertextuais, o escritor superpõe vários estratos de textos, e, portanto, vários níveis de leitura acabam sendo criados. Nem todos os leitores alcançam os vários níveis de leitura, já que, segundo ela, nem todos penetram a fundo numa obra.

Num outro ângulo de análise, Umberto Eco (2003), em “Ironia intertextual e níveis de leitura”, defende que uma das características mais marcantes da escrita pós-moderna é o *double coding*. O termo cunhado originalmente por Charles Jencks (1977) descreve uma dupla codificação presente em obras arquitetônicas, onde, em uma primeira camada, está à vista o superficial, ou seja, o primeiro nível da leitura. Por baixo dessa primeira camada, existe uma segunda que esconde segredos, esperando quem os consiga decifrar. Eco explica que o *double coding* convida todos os leitores, mas não para um mesmo banquete:

Ele os seleciona, e privilegia os leitores intertextualmente avisados, embora não exclua os menos avisados. O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz *Paris é nossa!* não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata. O leitor informado, ao contrário, “pega” a referência e saboreia sua ironia - não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (ECO, 2003, p.205-206).

Ao criar-se vários níveis de leitura, níveis de leitores são automaticamente anexados. *A priori*, Eco fala de dois modelos de leitores. O primeiro nível, chamado de semântico, descreve aquele tipo que se preocupa mais com os sentidos e detalhes do enredo, ou seja, designa aquele que “[...] deseja saber (e justamente) como a história vai acabar (se Ahab conseguirá capturar a baleia, se Leopold Bloom, encontrará Stephen Dedalus depois de ter cruzado com ele algumas vezes casualmente no decorrer do dia 16 de junho de 1904)” (ECO, 2003, p.208). O segundo nível refere-se a um leitor, nomeado como semiótico ou estético, e que se coloca a seguinte pergunta: “[...] que tipo de leitor aquele conto pede que ele seja, e quer descobrir como procede o

autor modelo que instrui passo a passo”? (ECO, 2003, p.208). De maneira mais simples, o leitor de primeiro nível preocupa-se em indagar “o que acontece?”; o de segundo nível, “o que acontece e como acontece?”. Assim, Eco elucida:

Em palavras pobres, o leitor de primeiro nível quer saber o que acontece, aquele de segundo nível como aquilo que acontece foi narrado. Para saber como a história acaba, geralmente basta ler um única vez. Para transformar-se em leitor de segundo nível é preciso ler muitas vezes, e certas histórias deve-se lê-las ao infinito (ECO, 2003, p. 209).

Quanto à intertextualidade, as discussões de leitores-modelo de primeiro e segundo níveis ajudam a compreender que, nem sempre, a leitura de determinada obra, por vezes considerada genial, corresponde àquela intenção primeira que o autor pretendeu codificar. O que também não torna a leitura sustentável, já que nem todas as alusões a outras obras direcionam a leitura para um sentido estrito, mas para àquilo que chamará de um *multisentido*, ou seja, não necessariamente uma referência indica uma relação de citação consciente, pretendida. Dessa forma, a ironia intertextual, segundo Eco, age não como uma forma de ironia:

A ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredita ser verdadeiro. É ironia definir uma pessoa estúpida como muito inteligente, mas somente se o destinatário souber que a pessoa é estúpida, e se fornece apenas uma falsa informação. Logo a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira (ECO, 2003, p.217).

Para dar um exemplo, na *História do cerco de Lisboa* (1989/2012), de José Saramago, o protagonista, um revisor de textos, Raimundo Silva, ao realizar mais uma revisão editorial, acaba por trocar propositalmente o sentido de uma sentença, com a inserção de um “não” no meio de uma assertiva histórica: “[...] os cruzados ‘Não’ auxiliarão os portugueses a conquistar Lisboa, assim está escrito e, portanto passou a ser verdade” (SARAMAGO, 2012, p. 50). Dessa forma, toda uma narrativa histórica é alterada radicalmente pela rasura que opera a simples inserção de um “não” na sentença. Ou seja, o discurso histórico surge modificado naquele volume.

Ora, presumindo que um leitor fictício daquele universo lesse a obra rasurada, e por acaso não soubesse que os cruzados efetivamente contribuíram na retomada de Lisboa, assumiria de fato a idéia de que não houve qualquer tipo de ajuda. A leitura passaria assim a se assentar completamente no primeiro nível de leitura, e jamais se saberia a “verdade” por não se reconhecer o engodo da ironia. Curiosamente, a ironia constitui um fator fundamental para essas narrativas da pós-modernidade, como é o

caso da *História do cerco de Lisboa*. Tal como sublinha Maria Alzira Seixo, ela é o fator fundamental para que a rasura histórica seja sugerida, e a contestação das versões oficiais da História possa ser enunciada:

Por que comete Raimundo Silva um erro na revisão de provas? Não se trata, aliás, de um erro, mas de uma correção, que vai alterar a verdade, ou, pelo menos, a verdade de outrem, ou a verdade dos outros: quando no livro se escreve que os cruzados ajudaram os portugueses no cerco de Lisboa, o revisor entremete um “não” antes do verbo, deliberada, consciente e subrepticamente (SEIXO, 1989, p. 35).

Na pós-modernidade, tal como compreendida por Linda Hutcheon (1991), não se fala em movimento artístico. Designar “pós-modernidade” tem a ver com um conjunto das obras de arte que, não se adequando ou ultrapassando o sentido com o modernismo – pelo menos não no que tange uma discussão de conceitos determinados e estanques –, buscam se identificar na sua multiplicidade crítica. A tendência da pós-modernidade, muito presente no contexto artístico no último quartel do século XX, anuncia um conceito aberto, avesso a qualquer tipo de denominação:

O pós-moderno constitui, no mínimo, uma força problematizadora em nossa cultura atual: ele levanta questões sobre (ou torna problemáticos) o senso comum e o “natural”. Mas nunca oferece respostas que ultrapassem o provisório e o que é contextualmente determinado (e limitado) (HUTCHEON, 1991, p.13).

Assim, o pós-modernismo também pode ser definido pela própria noção de “pós” – o que vem depois. A posteridade não se alicerça facilmente, posto que ela é incerta, exatamente porque é vivida no contemporâneo. Na obra *Cultura pós-moderna*, Steven Connor dedica-se a elaborar profundas reflexões sobre as implicações do pós-modernismo. O seu argumento é de que:

O pós-modernismo não encontra o seu objeto inteiro na esfera cultural, nem na esfera crítico-institucional, mas em algum espaço tensamente renegociado entre as duas. [...] A razão disso é que os dois domínios, o crítico e o cultural, tornam-se fortemente combinados e inter-relacionados. Isso parece implicar não haver espaço disponível para um engajamento com a questão pós-moderna fora dela, porque engajar-se com o pós-modernismo, mesmo na forma de um levantamento objetivo, ou de uma crítica negativa, por mais hostis que sejam, é tornar-se parte dele (CONNOR, 1992, p.15).

Fica claro que o pós-modernismo institui-se como uma discussão em andamento, por isso, a própria crítica de ordem cultural, social e histórica define sua existência. Linda Hutcheon afirma ainda que a ênfase no conceito de “[...] processo

que se evidencia no pós-modernismo é de negociação das contradições pós-modernas, e não um produto satisfatoriamente concluído e fechado que resulte de sua resolução” (HUTCHEON, 1991, p. 15).

As obras literárias contemporâneas não podem fugir à junção dessas duas esferas: a cultural e a crítico-institucional. Dessa maneira, o discurso literário mais uma vez se abre ao mundo, pois, numa concepção pós-moderna da contemporaneidade, a cultura e a sua interpretação crítica são indissociáveis. Como esclarece Linda Hutcheon:

O pós-modernismo ensina que todas as práticas culturais têm um subtexto ideológico que determina as condições da própria possibilidade de sua produção ou do seu sentido. E, na arte, ele o faz deixando visíveis as contradições entre a auto-reflexividade e sua fundamentação histórica. (HUTCHEON, 1991, p.15).

Ora, se as práticas textuais do pós-modernismo retomam questões históricas, políticas e ideológicas, tal como figura no exemplo de *História do cerco de Lisboa*, a posteridade teria revertido o aprofundamento auto-reflexivo da arte moderna? Não, absolutamente. O pós-modernismo compreende o debate entre as concepções que dizem respeito a sua constituição, ou seja, a metatextualidade e a ironia atuam em conjunto com a estética que leva para o jogo, com questões históricas, políticas e ideológicas em um período de crise nas artes, assim como foi a crise da representação.<sup>7</sup>

Parecem fazer consonâncias com as propostas de Hutcheon as ideias de Umberto Eco, em *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, onde o autor pensa o pós-modernismo “não como uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual [...], um modo de operar” (ECO, 1985, p. 55). O pós-modernismo, na perspectiva de Eco, constitui um tempo de crise. Portanto, essa interrogação permite indagar sobre o passado como um momento que condiciona, oprime e ameaça a vanguarda histórica, entendida como categoria meta-histórica. Daí a tese de que esta procura ajustar contas com o passado:

[...] a vanguarda destrói o passado, desfigura-o, [...] depois a vanguarda vai mais além, destrói a figura e, em seguida, a anula, chegando ao abstrato, ao informal, à tela branca, à tela rasgada, à tela queimada; em arquitetura, será

<sup>7</sup> Conforme assinalado anteriormente, não é objetivo desse Trabalho de Conclusão de Curso abordar especificamente a chamada “crise da representação”, seja na arte moderna, seja na construção do romance. Cabe-me esclarecer, porém, que a ideia de se pensar o pós-modernismo como um momento de questionamento das grandes narrativas surge de forma acentuada no ensaio de Linda Hutcheon (1991), mas já é anunciada desde *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (1979/2006). Para mais detalhes desse tópico, recomendo a leitura do ensaio de José Luis Fiorin (2008), indicado nas referências bibliográficas.

condição mínima, [...] o edifício como uma coluna, puro paralelepípedo; em literatura, será a destruição do fluxo do discurso, até a colagem à maneira de Burroughs, até o silêncio ou à página em branco (ECO, 1985, p.56).

No limite dessa crise, a vanguarda, o moderno, não pode ir mais além, pois

[...] já produziu uma metalinguagem que fala dos seus textos impossíveis, [...] A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia de maneira não inocente (ECO, 1985, p.57).

No meu entender, é na *Poética do Pós-modernismo* (1991), que Linda Hutcheon consolida o conceito de metaficção historiográfica como sendo algo correspondente “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p.21). A metaficção historiográfica contesta os discursos institucionalizados, as visões unívocas da história, abrindo, portanto, espaço para novas revisitações e interpretações de um mesmo passado cultural, sempre a partir de pontos de vista distintos.

Roland Barthes, em sua *Aula* (1977), discursa sobre o poder, enquanto objeto político e ideológico, que reside na linguagem e que é perpetrado por todos os lados. Segundo ele, o poder refere-se a “todo discurso que engendra o erro e, por conseguinte, a culpabilidade daquele que recebe” (BARTHES, 1977, p.10). Muito embora o poder possa parecer uma categoria reservada aos meios institucionais, como a Academia e o Estado, por exemplo, o poder ocupa todo e qualquer lugar onde a língua está presente, nos espetáculos, nas opiniões, nos esportes, nas notícias e, até mesmo, naqueles que discursam contra a opressão do poder:

A “inocência” moderna fala do poder como se ele fosse um: de um lado, aqueles que o têm, de outro, os que não o têm; acreditamos que o poder fosse um objeto exemplarmente político; acreditamos agora que é também um objeto ideológico, que ele se insinua nos lugares onde não o ouvíamos de início, nas instituições, nos ensinamentos, mas, em suma, que ele é sempre uno. E no entanto, se o poder fosse plural, [...] poderia ele dizer: por toda parte, de todos os lados, chefes, aparelhos, maciços ou minúsculos, grupos de opressão ou de pressão: por toda parte, vozes “autorizadas”, que se autorizam a fazer ouvir o discurso de todo poder: o discurso da arrogância (BARTHES, 1977, p. 9-10).

Para Barthes, a linguagem funciona como uma legislação, e a língua como seu código. E assim, por sua própria estrutura, essa implica uma relação fatal de alienação. Falar, ou discorrer sobre um assunto, não significa, pois, comunicar, mas sujeitar: a “língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem

progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer” (BARTHES, 1977, p.13). Assim, o semiólogo francês defende que as relações de poder, *a priori*, circundam todo e qualquer ato de linguagem, e para poder escapar desse poder, poder falar fora dele, há a necessidade de um truque, uma trapaça: a Literatura.

A interpretação barthesiana desse jogo indica o seguinte caminho:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro (BARTHES, 1977, p.15).

Nesse sentido, Barthes propõe um trabalho de deslocamento que parte do interior da linguagem e aflora na literatura. Esse deslocamento estabelece uma consonância com aqueles que são típicos da pós-modernidade. De dentro das escrituras, seja ela literatura ou não, os deslocamentos alcançam outros níveis do discurso, outros campos, isto quer dizer que a literatura “não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe *de* alguma coisa” (BARTHES, 1977, p. 19).

Dessa maneira, não é gratuito o fato de Antoine Compagnon postular assertivamente sobre o demônio da teoria, quando afirma:

A literatura expõe as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagens fictícios é exatamente o mesmo eu o dos atos de linguagem reais, fora da literatura (COMPAGNON, 1999, p.135)

Na verdade, na *Aula* barthesiana, a relação de paralelismo entre duas ordens fica clara: uma sendo pluridimensional (o real) e outra unidimensional (a linguagem), e elas nunca coincidem numa representação da realidade. Mesmo na língua – isto é, para o signo linguístico –, o mundo é somente demonstrável. Neste sentido, a literatura expressa sua qualidade intrínseca de representação não por conseguir representar o real – até porque vimos que isso não é viável e possível nem mesmo para a língua –, mas por recusar essa impossibilidade e continuar a perseguir o objetivo de desejo utópico: o real. Não à toa, Barthes conclui que:

[...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1977, p.21).

Impossível para a língua e para a literatura, alcançar o real passa a ser um objetivo utópico no sentido em que fazer as duas ordens – o real e a linguagem – coincidirem seja o desejável. Por isso, em *O demônio da teoria*, Compagnon afirma:

A literatura mistura continuamente o mundo real e o mundo possível: ela se interessa pelos personagens e pelos acontecimentos reais [...] a personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas. Os textos de ficção utilizam, pois, os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se a mundos ficcionais considerado como mundos possíveis. Os leitores são colocados dentro do mundo da ficção e, enquanto dura o jogo, consideram esse mundo verdadeiro até o momento em que o herói começa desenhar círculos quadrados, o que rompe o contrato de leitura, a famosa “suspensão voluntária da incredulidade” (COMPAGNON, 1999, p.136)

Nesse sentido, a pós-modernidade luta contra um poder que se estatui pelas instituições. O que é escrito, portanto, numa metaficção historiográfica (HUTCHEON, 1991), pode referir-se a uma verdade a qual se pretende demonstrar. Logo, aquela teimosia de que fala Barthes (1977) personifica-se no jogo dos deslocamentos dos signos e não na sua destruição. Acredito, portanto, que consiste “[...] em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas” (BARTHES, 1997, p.27-28).

Afinal, se “a literatura assume muitos saberes” (BARTHES, 1977, p. 18), como defende Roland Barthes, não estará a revisitação ao passado histórico-cultural nesse elenco de saberes assumidos, retomados, relidos e redimensionados pelo texto literário? Não será esse exercício intertextual uma sensível *práxis* artístico-literária de contestação de grandes narrativas que, antes, tomavam para si a prerrogativa de um poder?

Olhada por esta perspectiva, a proposta de Linda Hutcheon (1991) em pensar a metaficção historiográfica como um dos exercícios poéticos da/ná pós-modernidade acentua o saber e o sabor de uma outra prática literária, em que os diálogos intertextuais reiteram o salutar agenciamento da arte e da escrita romanesca.

### 1.3. Paródia, memória e transcontextualização

Como fatores fundamentais para a pós-modernidade, a ironia e a paródia constituem elementos-chave para a construção narrativa da metaficção historiográfica, proposta por Linda Hutcheon (1991). Neste contexto, a paródia surge como mecanismo de problematização do passado e dos discursos institucionalizados da História. A revisitação da própria cultura permite ao contemporâneo lançar sombras e dúvidas diretamente sobre o passado. Conforme explica Hutcheon:

O que pós-modernismo faz, conforme seu próprio nome sugere, é confrontar e contestar qualquer rejeição ou recuperação modernista do passado em nome do futuro. Ele 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 esta altura, concretiza-se o entrelaçamento da *memória literária* com a paródia, modelo por excelência das tendências pós-modernistas ao lado da metaficção historiográfica. A paródia, na sua irônica inversão, faz uso desse diálogo intertextual, tal como defendido por Samoyault (2008), pois nela encontra o suporte necessário para ser compreendida como um fenômeno paralelo ao movimento do texto entre o tempo e a memória, já que, ao expandir seu conceito, também Linda Hutcheon reinterpreta a etimologia da palavra, privilegiando agora outros sentidos que afastam, inclusive, a paródia de uma ideia ligada à comicidade ridicularizadora:

Quando falo de paródia não estou me referindo à imitação ridicularizadora das teorias e das definições parodizantes que se originam das teorias de humor do século XVIII. A importância coletiva da *prática* paródica sugere uma redefinição da paródia com uma repetição com distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança [...] essa paródia realiza paradoxalmente tanto a mudança quanto a continuidade cultural: o prefixo grego *para* – pode tanto significar “contra” como “perto” ou “ao lado” (HUTCHEON, 1989, p. 47-48).

Ou seja, dentre as possíveis *intertextualidades explícitas* (JENNY, 1979), isto é, aquelas tipologias intertextuais possíveis, a paródia sem dúvida figura como uma das mais complexas. Na perspectiva de Samoyault, ela “[...] transforma uma obra precedente, seja para caricaturá-la, seja para reutilizá-la, transpondo-a.” (SAMOYULT, 2008, p.53). Assim, o recurso paródico alinha-se ao jogo de repetições que pervertem de maneira crítica e irônica os sentidos do texto parodiado, tal como explicado por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia* (1989). Nesse ensaio – anterior à *Poética do pós-modernismo* (1988/1991) –, a paródia é definida como um jogo irônico de repetição com diferença crítica. Entre o texto parodiado e o

parodizante sempre há de existir um distanciamento crítico, onde a inversão irônica, que se dá pela autorreferênciação paródica, se afasta do texto parodiado, invertendo, ironicamente, elementos cruciais que o autor julgou oportunos e, portanto, os recortou do texto original, para redistribuí-los de forma consciente, numa nova codificação.

No duplo movimento de permanência e recusa, a paródia carrega uma outra voz dentro da sua própria, possibilitando a originalidade e a sobrevivência nostálgica do texto parodiado pelas suas semelhanças com o parodizante. Dentro desta relação, há, aqui, o limite da transgressão, isto é, a paródia é autorizada pelo próprio texto, mas não ultrapassa o limite que a separa do plágio, por exemplo, que seria uma maneira de copiar uma obra exatamente como ela se apresenta, sem grandes diferenças e sem aviso. Diferenciando-a, em seguida, da simples imitação, onde não há inversões irônicas de sentido nem de elementos, ou do *pastiche*, gênero que reconfigura uma obra ao fazer citações aleatoriamente para causar humor (SANT'ANNA, 1985), Linda Hutcheon estabelece a construção do seu conceito, com o uso do termo “transcontextualização”, apoiando-se naquilo que Rabinowitz (1980, p. 241) chama de “reciclagem artística” em “What’s Hecuba to us?” The audience’s experience of literary borrowing (1980).

Segundo o autor:

Vivemos em uma era de reciclagem artística: *Les Goggles*, de Alain Robbe-Grillet, toma emprestado de *Édiopus*; *Rosencrantz and Guildenstern are dead*, de Tom Stoppard, incorpora passagens de *Hamlet*, enquanto seus *Travesties* usam *Ulisses* de Joyce (ele próprio construído em Homero) e *The Importance of Being Earnest* de Wilde como materiais básicos. Peter Maxwell Davies, Hugh Hartwell, George Rochberg e Karlheinz Stockhausen, de diversas maneiras, “recompuseram” a música anterior (RABINOWITZ, 1980, p. 241)<sup>8</sup>.

O autor envereda a discussão para as terminologias utilizadas com o intuito de distinguir os diferentes tipos de empréstimos:

Claro, o artista sempre se sentiu livre para pilhar fontes anteriores. No entanto, duas eras não fazem a mesma coisa exatamente da mesma maneira; conseqüentemente, a terminologia desenvolvida para tais práticas em obras de arte mais antigas descreve inadequadamente os procedimentos contemporâneos. Os termos paródia, burlesco, falso heróico, logro e caricatura, por exemplo, são ambíguos não apenas porque foram todos definidos de várias maneiras; além disso, quais definições existem

---

<sup>8</sup> Versão para língua portuguesa de minha autoria: “We live in an age of artistic recycling: Alain Robbe-Grillet’s *Les Goggles* borrows from *Oediopus*; Tom Stoppard’s *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* incorporates passages from *Hamlet*, while his *Travesties* take Joyce’s *Ulysses* (itself built on Homer) and Wilde’s *The Importance of Being Earnest* as basic material. Peter Maxwell Davies, Hugh Hartwell, George Rochberg, and Karlheinz Stockhausen have in their diverse ways ‘recomposed’ earlier music” (RABINOWITZ, 1980, p. 241).

freqüentemente dependem de distinções combinadas entre alto e baixo estilo, assuntos sérios e triviais - distinção difícil de aplicar [...] (RABINOWITZ, 1980, p. 241)<sup>9</sup>

Antes de oferecer uma terminologia contemporânea aos termos, Rabinowitz discute a dualidade das questões de *Literary audience*. Aproximando-se do que Umberto Eco fala sobre casos exemplares de leitores, em *Lector in fabula* (1979/2002), onde modelos de autor e leitor são virtualmente imaginados por ambos indivíduos, Rabinowitz afirma que o autor, ao escrever um livro, não pode conhecer o seu público, isto é, para que uma obra seja escrita, ele imagina um determinado público ao qual se dirige, chamado de *authorial audience*. Do outro lado da moeda, o leitor, que deve aceitar a obra e estabelecer uma relação de crença com o enredo, determina a *narrative audience*. Essa dualidade pressupõe, então, uma formação hermenêutica do leitor, que, mesmo sabendo estar lendo uma obra ficcional, entra no jogo literário e tem de alguma maneira que desvendar seus segredos. Postulada a diferença entre os conceitos de *audience* – as idealizações de um público leitor –, Rabinowitz descreve sete tipos de empréstimos. Dentre eles, figuram o plágio, a interpretação, a recontagem, a paródia, o criticismo, a revisão e a expansão.

Das sete, a paródia é definida como:

Supondo que o público autoral esteja realmente familiarizado com a fonte, podemos nos voltar para a relação entre o público narrativo e a obra original. Primeiro, o público narrativo conhece o modelo? Em certos casos, que chamo de paródias, o público autoral conhece o original, enquanto o público narrativo não. Já que o prazer da paródia consiste em comparar o original com a cópia (RABINOWITZ, 1980, p. 247)<sup>10</sup>

Aqui, acredito que as teorizações da paródia, tanto a construída por Linda Hutcheon, quanto aquela absorvida de Rabinowitz, consideram o envolvimento do leitor como fato crucial. Se o prazer da paródia é comparar o original com a cópia, parece ser na diferença entre uma e outra que reside os seus efeitos

---

<sup>9</sup> Versão para língua portuguesa de minha autoria: “Of course, artist have always felt free to loot earlier sources. Yet no two ages do the same thing in quite the same way; consequently, the terminology develop for such practices in older works of art inadequately describes contemporary procedures. The terms parody, burlesque, mock-heroic, spoof, and travesty, for instance, re ambiguous not only because they have all been variously defined; moreover, what definitions there are often depend on agreed-upon distinctions between high and low style, serious and trifling subjects - distinction hard to apply [...]” (RABINOWITZ, 1980, p. 241).

<sup>10</sup> Versão para língua portuguesa de minha autoria: “Assuming that the authorial audience is actually familiar with the source, we can turn to the relation between the narrative audience and the original work. First, does the narrative audience know the model? In certain cases, which I call parodies, the authorial audience knows the original, while the narrative audience does not. Since the pleasure of parody consists in comparing the original with the copy” (RABINOWITZ, 1980, p. 247)

transcontextualizadores. Na verdade, a ligação entre esta e os recursos paródicos surge defendida por Linda Hutcheon, a partir da constatação de laços estéticos e dialogantes entre textos e obras que se permitem tal diálogo. Segundo ela,

Quero defender a designação de semelhantes formas complexas de “transcontextualização” e inversão como paródia. Trata-se, com efeito, de uma forma de “reciclagem artística”, mas de uma forma muito particular, com intencionalidade textual muito complexa. *Les Gommages (Entre dois tiros)*, de Robbe-Grillet, é uma paródia simultaneamente à *Edipo Rei* e a *São Petesburgo*, de Bely, na sua estrutura, mas as funções das duas linhas paródicas são mais difíceis de especificar. O que parece certo é que não são as mesmas. Quero manter a designação por paródia desta relação estrutural e funcional de revisão crítica, em parte porque acho que uma palavra como “citação” é fraca demais e não transmite (etimológica e historicamente) nenhuma dessas ressonâncias paródicas de distância e diferença que encontramos presentes na referência da arte moderna ao seu passado (HUTCHEON, 1989, p. 27-28).

O termo empregado por Hutcheon designa, assim, o movimento de reciclagem artística que leva a obra para além de uma contextualização, pois ela ultrapassa os limites normais que indicam a ação de prover um contexto. Na repetição com diferença crítica, a paródia, inclusive na chave de leitura de ambos os autores, funciona como o ato de saquear, de emprestar, pois pode oferecer um deslocamento da *memória literária*, transportando os sentidos de uma obra preexistente para além do contexto ao qual se ligava. Nesse aspecto, uma transcontextualização paródica pode transcender o sentido anterior da referência e cria um novo sentido que segue paralelamente entre o passado e o presente.

Desta forma, se a paródia pode criticar ou homenagear um texto, mantendo ainda a ironia que lhe é inerente e reivindicada pela justaposição da diferença entre um texto e outro, a proposta de Linda Hutcheon entrelaça-se com a *memória da literatura* naquele movimento entre a *retomada e a novidade, entre o retorno e a origem*, pois, segundo Hutcheon:

[...] não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança. Não há integração num novo contexto que possa evitar a alteração do sentido talvez, até, do valor (HUTCHEON, 1989 p.19).

Para dar um exemplo, *Don Quixote*, de Miguel de Cervantes, opera uma *transcontextualização* paródica em relação a toda uma tradição medieval de romances de cavalaria, como *El Cantar de Mio Cid* e *Amadis de Gaula*, ao qual, ironicamente, o *Quixote* se alinha e, ao mesmo tempo, se afasta. Suas características físicas,

psicológicas e morais inspiram-se naquelas ostentadas por personagens invencíveis em combate e imbatíveis nas contendidas do caráter, viris e apaixonados, em todo caso. A transcontextualização encarrega-se de transportar esses mesmos ideais e marcas, somente para enquadrá-las num sujeito pateticamente debilitado, física e mentalmente. Somente a loucura permite a Don Quixote seguir o código de cavalaria num momento em que este já não representa absolutamente nada.

Não me parece incoerente, portanto, já aqui pensar que, tal como dito sobre a intertextualidade, a paródia também exige elevadas capacidades hermenêuticas do leitor. Nos termos de Umberto Eco, por exemplo, a descodificação seria um dos passos de inferências dados pelo receptor, pois não se tratando de “[...] meras iniciativas caprichosas da parte do leitor, [...] são antes suscitadas pelas estruturas discursivas e previstas por parte da estratégia textual como componentes indispensáveis da construção” (ECO, 2002, p. 27).

A paródia, enquanto processo que carrega uma intencionalidade crítica, opera sob um *ethos* chamado paródico, que diz respeito à sua construção e aos efeitos de sentido que o autor pretendeu transmitir: “[...] é a sobreposição do efeito codificado (tal como é desejado e pretendido pelo produtor do texto) e do efeito descodificado (tal como é obtido pelo descodificador)” (HUTCHEON, 1989, P.70). Trata-se, portanto, de uma relação de sobreposição dos sentidos, antes pretendidos pelo seu criador, que, ao escrever, compôs e tornou complexas as referências à obra parodiada dentro da sua própria, subvertendo e causando afastamentos pela diferença crítica.

A *memória da literatura*, tanto aquela expressa pelo texto, quanto aquela possuída pelo leitor *descodificador*, absorve uma reinterpretação do que já foi dito antes, mas que, disposta de maneira diferente, acaba por se tornar outra. Vale, ainda, destacar que, realizar uma paródia, segundo Linda Hutcheon, não significa “uma questão de imitação nostálgica de modelos passados” (HUTCHEON, 1989 p.19), mas “uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança” (HUTCHEON, 1989 p.19). Na *transcontextualização* paródica, portanto, a alteração do sentido, até mesmo do valor, não pode ser evitada. Entretanto, a inversão irônica carrega um paradoxo quanto aos seus significados, pois a paródia, ao jogar entre semelhanças e diferenças,

[...] postula, como pré-requisito para sua própria existência, uma certa institucionalização estética que acarreta a aceitação de formas e convenções estáveis e reconhecíveis. Estas funcionam como normas ou regras que

podem ser – e logo, evidentemente, serão quebradas. Ao texto paródico é concedida uma licença especial para transgredir os limites da convenção [...] dentro dos limites ditados pela “reconhecibilidade” (HUTCHEON, 1989, p. 96).

A paródia dotada de uma estruturação complexa, possuindo a *sua identidade estrutural própria e função hermenêutica própria* (HUTCHEON, 1989), entrelaça-se, assim, com a intertextualidade na criação de um provável gênero textual único. Muito bem contemplada pelos anos de tradição literária do século XXI, não à toa, é considerada pela crítica literária um gênero por excelência, pertencente ao elenco estético da poética pós-moderna, momento em que a obra de arte

[...] parece manter uma relação profundamente nostálgica com o passado. Ela não está de acordo consigo mesma, com seu autor, com seu tempo, ela é sombra trazida das obras que, na idade clássica, brilhavam neste acordo. Por mais nova que seja, é lembrança. Ela acena do passado. Nostalgia que experimenta o tardio para uma época, talvez mítica, que a obra de arte existia sem discórdia, sem motivo (SAMOYAULT, 2008, p.72).

Por fim, falar em paródia significa, por consequência, referir-se à *memória da literatura*, portanto, à intertextualidade, a qual se vê entrelaçada, sem exceção, a tudo quanto é considerado como substrato literário. Na verdade, para a paródia, não basta apenas a “atualização em adaptar uma história a um novo contexto” (HUTCHEON, 1989, p. 37), isto é, não basta revisitar uma obra para o presente. Ao pensar nas suas articulações possíveis, a *transcontextualização* surge como um dos recursos para, no exercício do diálogo intertextual, pôr em questionamento o que, no passado, se pensava do mito ao qual se faz referência, hoje, ao subverter a ordem e os significados para o contemporâneo. Assim, o vislumbre de um novo significado emerge entre passado e presente, entre modelo e texto paródico.

Tal é o caminho que pretendo empreender na leitura do romance *Uma viagem à Índia* (2010), do escritor português Gonçalo M. Tavares, na segunda parte deste Trabalho de Conclusão de Curso. Nela, objetiva-se sublinhar exatamente as múltiplas vias dos diálogos intertextuais tecidos com a cultura e a literatura portuguesas, bem como com um repertório que extrapola as fronteiras do sistema literário do seu país, ao longo da tessitura e da arquitetura da obra.

## CAPÍTULO 2: A FICÇÃO PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA SOB O SIGNO DO COSMOPOLITISMO: O CASO DE GONÇALO M. TAVARES

---

### 2.1. Gonçalo M. Tavares, *Uma Viagem à Índia* e a ficção portuguesa no século XXI

De acordo com Miguel Real (2012), a ficção portuguesa pode ser compreendida a partir de uma perspectiva cosmopolita, constituída de jovens autores com uma produção muito autônoma, em que uma das preocupações centrais incide na forma como lidam com suas próprias inquietações. Livres para transitar entre a tradição literária portuguesa, com a qual já não se identificam como antes, e a literatura do cânone global, são, em suma, escritore(a)s que não se encontram engajado(a)s especificamente com questões políticas em comum, alcançando o que o crítico chama de pluralidade sem unidade. São autores que escrevem a partir do desejo de expressar seus traumas, medos e angústias, dando origem a uma multiplicidade temática e estética, unida sob o signo do cosmopolitismo, sinônimo de uma literatura dirigida não a um público específico, mas ao cidadão do mundo globalizado.

O crítico português preocupa-se em organizar panoramicamente as características dessa novíssima ficção portuguesa, identificando suas raízes e ramificações. Mais do que isso, o autor de *O romance português contemporâneo 1950-2010* (2012) visa observar o caldeirão histórico-cultural experimentado por Portugal desde os fins do século XX às primeiras décadas do XXI, estabelecendo como momentos decisivos, tanto para a historiografia do país, quanto para sua literatura, o período da ditadura salazarista, as Guerras de Libertação em África e, de maneira mais ampla, porém menos incisiva, a Segunda Guerra Mundial. O ensaísta traça um panorama histórico da produção literária portuguesa até os anos mais próximos (2010), onde a gênese desse romance cosmopolita sobressalta-se nas obras de José Saramago, que, na década de 1990, recebe o Prêmio Nobel de Literatura, consolidando-se mundialmente como um dos mais reconhecidos escritores.

Com o autor de *Memorial do convento*, de acordo com Real (2012), a literatura portuguesa ganha um novo respiro. Uma escrita realista, de ácido teor crítico e de extrema excentricidade, emerge de textos onde inovações estéticas surgem a partir da quebra das convenções formais da escrita. No caso de José Saramago, a não utilização de marcações gráficas convencionais para indicar diálogos, ou a maneira como o escritor joga com os gêneros da escrita, deslocando-os de seu campo de ação ao intitular romances como se fossem manuais, evangelhos ou ensaios, tornando híbrida a

concepção do seu texto, pode ser interpretada de forma polivalente em ambos os âmbitos. A título de exemplo, o *Manual de pintura e caligrafia*, (1977), *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, (1991) ou *Ensaio sobre a cegueira*, (1995), entre outros, são categorizados como romances, na medida em que narram a história de alguém ou parte dela, mas, ao mesmo tempo, são também manuais, ensaios e evangelhos, pois metaforicamente são concebidos sob estes signos.

Ainda segundo Miguel Real, as características desse tipo de ficção, popularizado com José Saramago, têm suas sementes nas décadas de 1960 e 1970, onde a escrita em perspectiva fragmentária e cosmopolita fez brotar no romance português um “timbre, próprio da atual sociedade portuguesa, também ela cosmopolita” (REAL, 2012, p 18.) Ao lado dele, António Lobo Antunes figura como um outro importante escritor cosmopolita, possuindo um estilo e uma estética excêntricos em favor de um forte senso crítico. Cabe ressaltar que, antes deles, Agustina Bessa-Luís e Vergílio Ferreira abririam espaço para que as novas gerações pudessem se sobressair com mais êxito, já que a passagem desses escritores revoluciona esteticamente as categoriais formais da estrutura narrativa, sobretudo no tocante às categorias de tempo, espaço e narrador (BULGER, 1998; DAL FARRA, 1978; DUMAS, 2002; LASO, 1989; SEIXO, 1987).

A égide do cosmopolitismo literário baseia-se em dirigir-se a um leitor universal, através de uma escrita capaz de abarcar diferentes culturas de épocas distintas, alcançando assim um leitor único, ecumênico. Na pós-modernidade, esse traço cosmopolita pode ser assimilado como sinônimo de globalização, pois descreve um processo de universalização da arte, partindo de uma insipiente desnacionalização, no sentido em que deixa de se focar no que é explicitamente português (ou, numa perspectiva mais fechada, regional) para alcançar o todo. Como tendência do mundo pós-moderno, o cosmopolitismo da ficção portuguesa pode suscitar questões acerca da sua genuinidade, o que implicaria em pensar: quanto mais cosmopolita menos portuguesa? Não necessariamente, pois o cosmopolitismo é uma característica intrínseca e empírica do ser português que se alinha à cultura do país. Pode ser descrito, inclusive, como um movimento que parte de dentro para fora em busca de aspectos exteriores à sua cultura para então torná-la mais globalizada, a partir da incorporação de outras realidades. Não é uma troca, mas um acréscimo de caracteres culturais que alteram a maneira como os sentidos dos textos se constituem, permitindo a interpretação a qualquer leitor no mundo, sem que possua conhecimento profundo da cultura do país de origem.

A leitura de um texto com essa perspectiva cosmopolita é possível porque, durante séculos de modernização, as relações humanas, como a vida no exterior, os sentimentos de melancolia e tédio de um mundo saturado pela tecnologia, as complexidades dos cenários políticos, as guerras ou o difícil diálogo sobre as questões raciais, de gênero, da sexualidade e ainda as diferenças religiosas, por exemplo, assumem um importante papel no contexto das discussões globais e também para a própria literatura. Em suma, o caráter do século XXI abarca todas essas pautas, potencializadas na era globalizada, sinédoque da conexão via internet, que permite a aproximação dos povos e, por consequência, o compartilhamento dos temas. Seria, por isso, comum incorrer no equívoco de que quanto mais cosmopolita, mais genérica é a obra.

Ora, segundo Miguel Real (2012), a noção de um romance genuinamente português é uma parca herança do Estado Novo Salazarista, que procurava maneiras de exaltar as raízes locais na tentativa de inspirar um sentimento nacionalista de amor à pátria, recorrendo, assim, às raízes culturais portuguesas, como a música, a filosofia e a história, dentre outras áreas. Em termos de genuinidade, no âmbito das artes, não seria possível apontar uma distinção da nacionalidade em relação à contemporaneidade. Ou seja, parafraseando Gonçalo M. Tavares em entrevista concedida à Madalena Vaz Pinto (2018, p.223), o que existe é a literatura escrita por um indivíduo português, ou seja, a literatura *per se*, assim como toda forma de arte, diz respeito ao seu universo e não à nacionalidade do escritor, *a priori*.

Na perspectiva de Miguel Real, a identificação de uma certa genuinidade nacional é dissolvida pela noção de gênero literário na contemporaneidade. Superado o nacionalismo, as categorias textuais oferecem uma compreensão das obras que se organizam e agrupam sob determinadas características tradicionais, ou contemporâneas:

Assim o romance como forma de arte, seja enquanto retrato e manifestação de traços psicológicos humanos, seja enquanto revelação de uma realidade social, seja enquanto expressão de um universo cultural, é igualmente universal. Neste sentido, esgotado o húmus social e político donde emergiu como problemática teórica, o tema da autenticidade de um romance português constitui hoje um tema ideologicamente perverso à luz do conteúdo social dos novos romances portugueses, todos ele dirigidos para um público global (REAL, 2012, p.21).

A tendência para a universalização do conteúdo do romance português é apenas uma das diversas características resultantes da abertura econômica e cultural do país, dada entre o advento das independências dos ex-territórios africanos ocupados (pós-

1975) e a entrada de Portugal na Comunidade Econômica Europeia, em 1986. São, portanto, os autores inseridos nesse presente, frutos de um extenso processo de mudanças das estruturas e arquiteturas do romance português, imbricadas, é claro, na política interna do país:

Neste sentido, a superior característica da nova narrativa portuguesa do século XXI consiste justamente no cosmopolitismo, ou dito de outro modo, os romances não são escritos exclusivamente para o público português com fundamento na realidade regional portuguesa, mas diferentemente, ao contrário do antigo paroquialismo anterior do romance português da década de 50, preso quase em exclusivo a ambientes nacionais e a um “homem” nacional, destinam-se a um público universal e a um leitor único mundial, ecumênico. (REAL, 2012, p.23).

A tendência para um romance cosmopolita é resultante de tensões históricas para o país, e estéticas para a arte. Deve-se levar em conta que a Europa, décadas atrás, passara pela Segunda Guerra Mundial, causando grande traumatismo existencial no mundo como um todo. Portugal, à época, passava pela ditadura salazarista, da qual só se veria livre em 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. Paralelamente a isso, a desastrosa campanha colonial enfraqueceria financeira e moralmente o país, fazendo ferver o caldeirão cultural produtor das mesmas tensões. A experiência do Estado Novo e o fim das Guerras Coloniais, se, por um lado, abalaram o país, por outro, trouxeram um arrefecimento das tensões sofridas durante esses processos, e a duras penas.

No contexto do fim do século XX e início do XXI, Portugal encontra-se em um estado de depressão coletiva. O país sofre os malefícios de heranças da ditadura somados aos abalos da derrota na campanha colonial. Na perspectiva de Eduardo Lourenço (1991), o fim do século XX por si só já representava uma grande questão para o país, pois, pela memória da opressão, ou da escatológica derrota na campanha colonial, o país parte para um processo de revisão da identidade nacional, de onde se desvelam velhas questões, como a do sentimento de subalternidade perante a Europa, ou da própria condição do ser português. O indivíduo passa então a questionar sua própria identidade, sentindo-se deslocado em relação a si mesmo. Basta lembrar, a título de exemplo, a eclosão da questão dos retornados, como bem pode ser observada em *As Naus* (1988), de António Lobo Antunes, romance que trata o tema de maneira muito particular e expõe, paradigmaticamente, a situação de miséria encarada por essa gente sem lugar na própria pátria, ou ainda, a complexidade do sentimento daqueles que não

se sentem mais pertencentes à metrópole, perdido o verdadeiro lar que ficou em África, para onde já não podem voltar ou viver.

Todos esses complexos processos psicológicos e identitários refletem no campo artístico. Portugal passaria por um período de baixa produção literária, quase como uma pausa para absorção da realidade, denominado por Carlos Reis como “tempo de aprendizagem” (REIS, 1993, p.288) de onde ressurgiria com pujança. Segundo o ensaísta, o processo descolaria a literatura portuguesa de uma de suas fases modernistas, onde o neorrealismo na ficção era a estética mais presente.

Segundo ele:

Em Portugal, tanto por razões políticas (de fechamento, de censura e de atraso cultural) como por razões histórico-literárias propriamente ditas - o peso normativo do Neo-Realismo, em boa parte de índole anti-modernista, e a tardia afirmação da herança modernista e de Fernando Pessoa como sua *superstar* quase sacralizada -, demorou a chegar o tempo da superação do legado modernista, fosse a partir de uma lógica de continuidade e distanciamento gradual, fosse por ruptura brusca e mesmo iconoclasta (REIS, 1993, p.296).

Do excerto acima, destacam-se dois aspectos importantes para a escrita da ficção portuguesa contemporânea. O primeiro diz respeito a uma “índole anti-modernista” do neorrealismo, marcadamente assinalada pela revista *presença*. O segundo, “a tardia afirmação da herança modernista de Fernando Pessoa”. Do primeiro, emerge a consciência da importância que viriam a ter escritores como Agustina-Bessa Luís e Vergílio Ferreira para as inovações estéticas que surgiriam no contexto neorrealista das décadas de 1950 e 1960. Do segundo, dá-se atenção à herança deixada para a nova geração de escritores pelo modernismo de Fernando Pessoa. Na minha perspectiva, a reivindicação pelo traço cosmopolita, para além das marcantes características que emanam de *Orpheu*, onde Fernando Pessoa – e Álvaro de Campos, sobretudo – oferece em relação à ficção contemporânea uma já incisiva busca por uma literatura cosmopolita e muito ligada a uma postura desenvolta, onde jovens escritores, “todos diferentes, mas todos unânimes na preparação da prodigiosa e já bem avançada barreira de uma sensibilidade nacional de séculos e séculos” (LOURENÇO, 1966, p. 927) escrevem uma nova prosa portuguesa.

Como bem aponta Eduardo Lourenço, a geração dos anos 1950 a 1960 trouxe a Portugal uma literatura de aspecto extremamente desenvolto, onde houve uma:

[...] prevista-imprevista torrente de *prosa nova*, sem frio nos olhos, livre até da obsessão da liberdade, supremamente desenvolta, através da qual não se contesta isto ou aquilo, apenas, mas um comportamento orgânico que sob os

nossos olhos se desarticula, a falsa sublimidade de uma Ética que era uma máscara e nessas páginas recentes nos aparece como o que é: puro caos de valores cobrindo a custo a nudez implacável dos “interesses criados” e a desordem profunda da ordem sacrossanta (LOURENÇO, 1966, p. 928).

Em relação à escrita neorrealista, preocupada em oferecer soluções positivistas e pautada numa ética “com o grave defeito de servir em grande parte exactamente a *mesma* ética do mundo que se propunha ‘transformar’” (LOURENÇO, 1966, p. 928), a *nova prosa* constitui-se pelos signos da amoralidade, no sentido de desenvoltura dirigida à contestação e desconstrução de valores culturais da sociedade portuguesa. Portanto, solta para explorar os mais diversos temas, distinguindo-se pela expressão da uma neutralidade ética inegável, ou antes, uma indiferença ética profunda, a nova literatura expressa “uma espécie de desconhecimento ou surdez elementar diante dos chamados *valores* que informam a nossa efetiva e ainda actuante mitologia espiritual portuguesa” (LOURENÇO, 1966, p. 934). No meu entender, a novíssima ficção portuguesa proposta por Miguel Real (2012) comporta o mesmo espírito subversivo e inquiridor em relação à própria cultura e tradição portuguesas, onde temas como família, pátria e Deus são postos em confrontação diante da pós-modernidade, que não se reconhece mais diante do um passado mítico português.

Se as letras portuguesas, tal como escrevem Eduardo Lourenço (1966) e Carlos Reis (1993), tardaram a digerir o modernismo de *Orpheu*, e, conseqüentemente, aceitar a herança de Fernando Pessoa (sobretudo a de Álvaro de Campos) como seu maior expoente naquele momento, a ficção do período contemporâneo parece ter tomado para si, ao modo das gerações de 1950 e 1960, os mesmos valores de uma literatura desenvolta, entretanto, radicalizados em função do seu traço cosmopolita. Muito próximas, portanto, as perspectivas de Eduardo Lourenço, Carlos Reis e Miguel Real parecem convergir numa concepção literária que a conjuga como subversiva, contestadora, estatizante e universalizante de consciência acerca da própria cultura, sempre em constante e intensa confrontação com a formulação de uma identidade nacional que expressa, ao mesmo tempo, valores individuais do sujeito contemporâneo e temáticas de proporção universal.

Superado o modernismo português – se é que se pode afirmar em algum sentido uma ruptura completa com o passado literário, ou mesmo sua continuidade integral –, a literatura portuguesa contemporânea encontra-se entre a ruptura e a continuidade. Tal como propõe Isabel Pires de Lima (2000), seja como desligamento, seja como continuação do legado deixado pelas ideias modernas, vale lembrar que as inovações

graduais no romance português, surgidas sobretudo na cena literária, desde o início dos anos 1960, serão decisivas para o que viria a ser a literatura portuguesa do final do século XX e início do século XXI. Ainda de acordo com Carlos Reis:

[...] o contributo de romancistas como José Cardoso pires, Almeida Faria, o Augusto Abelaira de *Bolor* (de 1968, o mesmo d'o Delfim) ou Carlos de Oliveira de *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), no sentido da afirmação de uma ficção pós-modernista. Esse contributo traz consigo fundamentais inovações temáticas, ideológicas e formais que hão-de dominar, a nossa principal ficção do último quartel do século XX (REIS, 1993, p.296).

Neste sentido, Miguel Real e Carlos Reis afinam-se ao refletir sobre o período entre as décadas de 1950 e 1960 como um momento decisivo para o início de mudanças estéticas no romance português contemporâneo. Miguel Real, por exemplo, identifica um triplo enquadramento estético (ou tensões estéticas): 1) a identidade nacional *versus* o cosmopolitismo; 2) o classicismo *versus* a contemporaneidade; e 3) o realismo *versus* o psicologismo.

Pelo primeiro aspecto, a identidade nacional articula-se ao nacionalismo no romance português de 1950-60, no qual “[...] o escritor reivindica uma pertença forte à língua portuguesa e aos valores espirituais emergidos ao longo da História de Portugal” (REAL, 2012, p.59-60). Sobretudo, o escritor “identifica-se com o território e o tempo singulares da identidade nacional portuguesa” e “inclina-se para a glorificação de um modo de ser português” (REAL, 2012, p. 60).

Já pelo segundo, o sentimento de pertencimento e a identificação com o território nacional abrem espaço em que o escritor pode reivindicar “o legado filosófico, espiritual estético da Europa [e] projeta o conteúdo, o tema e a forma do seu romance nos veios nervosos da cultura europeia atual, niilista, hedonista, decadentista, individualista e tecnocrática” (REAL, 2012, p. 59- 60). Assim, a década de 1950 é apontada, simbolicamente, como o fim do realismo, encerrado o ciclo do realismo queirosiano, nos anos de 1953 e 1954.

As décadas seguintes seriam palco para romances desconstrucionistas que refletiriam de maneira indireta a realidade social portuguesa, ou, como postula Miguel Real: “[...] de criação de novos partidos políticos oposicionistas, de críticas a situação econômica do país, de reprovação da ausência efetiva de liberdade fundamentais, de rejeição das políticas educativas que tinham conduzido a um gritante analfabetismo” (REAL, 2012, p. 95).

Se as artes possuem a capacidade para representar seu tempo, o romance desconstrucionista designou aquele tipo de narrativa que, esteticamente, desmonta a formalidade (neo)realista do romance português e, portanto, encena a tensão entre o classicismo *versus* a contemporaneidade no que tange à estética e aos seus temas. Essa tendência, que ainda ilustra as obras contemporâneas, age no sentido da desconstrução das instituições políticas e sociais dominantes, portanto:

[...] o romance português opera uma autêntica revolução formal e ideológica, constando igualmente, as categorias tradicionais de composição clássica do romance, subvertendo as unidades de tempo e de espaço, autonomizando a categoria de tempo da de espaço e revolucionando a sinalética morfológica habitual, substituindo, não raro a ação e a intriga pela reflexão subjetiva e ensaística do narrador ou das personagens (REAL, 2012, p.95).

Faz-se necessário ressaltar, nesse sentido, ao menos dois autores importantíssimos para esse período: Agustina Bessa-Luís e seu romance *A Sibila* (1954) e Vergílio Ferreira e sua obra paradigmática: *Aparição* (1959). Segundo Miguel Real, ambos operaram uma real cisão narrativa entre as categorias de tempo e espaço, isto é, as estruturas formais do romance, como o uso do narrador multiplicado em variadíssimos processos de montagem narrativa de modo a dar conta da complexa identidade do sujeito, e também a múltipla, fragmentária e polifônica narração em função da criação de diferentes realidades estatuem-se como norte para a ficção portuguesa a partir desses nomes. Segundo ele:

A antiga realidade substancial estável, aristotélica, permanente e fixa, apenas movente e alterável por via de qualidades adjacentes (adjetivação), estilhaçou-se e, agora, coexistem em Agustina e em Vergílio Ferreira inúmeras realidades entrecruzadas, cada uma delas constituindo, como seu tempo e a suas percepções, um mundo narrativo a parte, ao conjunto desdobrado e multiplicado dos quais (mundos) se dá o nome de romance (REAL, 2012, p.80).

Ao ritmo da desconstrução e suas ressonâncias e heranças, é nas décadas de 1980 e 1990 que se verá renascer um novo realismo de outra ordem, agora, na direção de radicais mudanças formais e estéticas, impulsionadas por reflexões ideológicas acerca da contestação e da desconstrução da identidade, o que surge, no fim do século XX, enquanto encenação de uma terceira tensão: o realismo *versus* o psicologismo.

Muito embora seja o romance de cunho estilístico realista mais popular na contemporaneidade portuguesa, o certo seria pensar, no lugar de um realismo único, em realismos, no plural, já que cada uma das tendências acena para uma peculiaridade distinta. Entretanto, conforme articula Miguel Real, no romance português

contemporâneo nunca mais se retornou com a mesma importância estética aqueles moldes narrativos de década de 1950, onde havia um “espaço narrativo unívoco, contínuo e sucessivo, lógico, coerente, formando uma unidade com o tempo cronológico” (REAL, 2012, p. 82). É daí que se desenvolvem tensões entre os realismos.

Vistos não mais como representação objetiva da realidade, o psicologismo de alguns autores, que “[...] tendem a se aventurar num universo espiritual antirrealista” (REAL, 2012, p.66), significa menos uma quebra com a tendência, mesmo que múltipla de representar o real, e mais como uma variação dela. De certa forma, compõe-se como um realismo antirrealista, onde é comum deparar-se com a “tematização humana, a irracionalidade da existência, a morte, o apodrecimento do corpo” (REAL, 2012, p. 67).

Não por acaso, pensar a literatura contemporânea é também pensar na relevância daquela ideia de “multiplicidade”, expressa por Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (1997), na qual designa o romance do novo milênio, enquanto “enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1997, p.121). O cosmopolitismo, a contemporaneidade e o psicologismo constituem, então, novas tendências para os realismos da literatura portuguesa contemporânea. Como os espaços onde se coadunam, numa pluralidade sem unidade temática e estética, os jovens autores encenam esta mesma multiplicidade. São escritores que, estando livres de um compromisso estético identificado como um movimento literário, se tornam capazes de abarcar uma grande diversidade de temas com maneiras distintas de expressar, donde se depreende uma das mais acentuadas e visíveis características da ficção pós-moderna: a capacidade para reinstaurar “as grandes narrativas segundo um novo modelo desconstrucionista metahistórico [...], possuindo legitimidade estética própria o cruzamentos de fases, estádios, civilizações, épocas, momentos e costumes temporais diferente em cada romance” (REAL, 2012, p. 111).

Novamente, em termos de autores portugueses, detém-se, entre outros, como maiores exemplos dessa postura, José Saramago (sobretudo com as obras de 1980 a 1989) e António Lobo Antunes (com as de 1979 a 1997). Soma-se a metaficção historiográfica, conforme apontado no capítulo 1, a tendência para rearticular, não raro de forma paródica e provocatória, gêneros narrativos recuperados do passado e a enunciação de um discurso assumidamente intertextual como processo de incorporação narrativa de outros textos e gêneros literários, ou não. Se pensar-se, por exemplo, na

reincorporação crítica de momentos pontuais da história (portuguesa e/ou mundial), os romances *As Naus*, de António Lobo Antunes, *História do cerco de Lisboa* e *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago, constituem exemplos bem acabados desse exercício de criação. Como bem explica Carlos Reis:

[...] a elaboração de engenhosas construções metadiscursivas e metaficcionais, como se o discurso ficcional fosse um domínio da autoquestionação permeável a indagações de índole, metateórica; a concepção da narrativa como campo propício a problematização e mesmo à deslegitimação de narrativas fundadoras ou identitárias (REIS, 1993, p.296).

Já na perspectiva de Miguel Real, são autores que substituíram a aprendizagem da língua francesa pela inglesa, que deslocam a influência do texto escrito para a imagem visual, e são também a primeira geração a usar com abundância o computador pessoal para escrever. Dos anos 1990 em diante, assim, “[...] o romance é contaminado por uma geração já verdadeiramente europeia, que pouco vivera a repressão política do Estado Novo e desconhecera a vivência da Guerra Colonial” (REAL, 2012, p.118). Em suma, os novos autores que representam a novíssima geração de escritores da ficção portuguesa estão totalmente integrados num mundo globalizado, fazendo um uso pleno das tecnologias do século XXI.

Parece claro que as mudanças ocorridas nas concepções estéticas que resultam nos realismos em Portugal potencializam ainda mais a hibridização das noções de ficção e romance. É possível concluir que a autonomia do escritor em relação à sua escrita cria uma literatura de amplas extensões temática e estética, dirigida a um público mundial. São indivíduos que escrevem num mundo globalizado, onde a experimentação literária lhes permite dialogar, mais do que nunca, com diferentes públicos, em diferentes esferas e em tempos distintos. Sem impedimentos, esses autores leem o cânone com a intenção de recriá-lo e, em muitos casos, partem do inespecífico para alcançar o universal, tratando assim das suas inquietações, que tanto podem ser dirigidas ao regional quanto para o global. A novíssima ficção portuguesa cria, assim, uma literatura dotada de liberdade capaz de revisitar a história, de analisa-la, de emitir seus juízos, de rasurar o passado e de repetir grandes histórias, subvertendo-as. Chegado o período atual, nas primeiras décadas do século XXI, esses aspectos estarão em maioria presentes em alguns autores, mais do que em outros. Dentre todos, acredito que o cosmopolitismo surge intrinsecamente presente na literatura contemporânea, tanto quanto as relações do humano e a tecnologia.

Afirma Miguel Real que Portugal vive, na primeira década do século XXI, uma verdadeira época de ouro para o romance, tanto em quantidade, como em qualidade. A abundância de obras significativas culmina na expansão dos horizontes temáticos, com novos nomes promissores em cena e com obras de destaque. Uma nova questão surge, assim, suscitada nesse cenário: a necessidade de uma emergente renovação do cânone. Segundo ele,

[...] na duas últimas décadas emergiram novos autores, novas temáticas (europeias, africanas e americanas), novos estilos, novos campos lexicais e semânticos, refletores de novos costumes, e novas construções narrativas, enfim, emergiu um novo campo estético romanesco que não se revê já no habitual cânone por que a literatura é transmitida academicamente (REAL, 2012, p. 161).

Como toda transição artística leva tempo, esta também não se dá da noite para o dia, já que os dez primeiros anos do novo século marcariam justamente o momento da passagem entre uma geração – a dos anos finais do XX – e a atual. De maneira gradual, sem romper suas ligações por completo, a novíssima ficção portuguesa não quebra formalmente, ou de maneira tão incisiva, suas ligações com a geração de 1990, mas tão pouco isso significa que não há diferenças. Para usar a expressão de Miguel Real: “a não existência de rupturas formais, estilísticas ou lexicais na criação romanesca na passagem entre os dois séculos [...] não significa que não existem diferenças”, muito pelo contrário, na medida em que “estas existem, manifestadas fundamentalmente através de um fortíssimo aprofundamento das formas e dos conteúdos dos romances publicados ao longo da década de 1990” (REAL, 2012, p. 161). Portanto, no meu entender, a distinção concretiza-se pelo fortíssimo aprofundamento das formas e dos conteúdos expressos desde a década a anterior, de onde se edificam, dentro do cosmopolitismo da literatura portuguesa, três características que permeiam a minha argumentação: a internacionalização do romance, a pluralidade sem unidade e a necessidade de um novo cânone.

Para efeitos de definição da tríade, faço uma breve explicação. Do primeiro aspecto (a *internacionalização do romance*), pode-se entender como um traço marcante e como ápice e marco inicial, o acontecimento das diversas traduções das obras de José Saramago e a conseqüente projeção internacional, coroada com a conquista do Prêmio Nobel de Literatura, em 1998. Fica evidentemente exposto o fato de que se escreve sob a noção de um mundo cada vez mais globalizado e conectado pela tecnologia (a *networking*). O escritor não está preso sob a chancela do cânone nacional do seu país, antes, por outro lado, serve-se daquilo que podemos chamar de cânone global (mundial,

internacional e intercultural) e, se assim desejar, pode falar de Portugal em um romance onde as personagens são predominantemente alemãs (a exemplo da tetralogia *O Reino*, 2004-2008, de Gonçalo M. Tavares), ou mesmo onde o espaço não é o português, mas um conjunto de diversos recortes de países pelos quais passa um viajante (como em *Uma Viagem à Índia*, 2010).

Da segunda, a *pluralidade sem unidade*, depreende-se um vasto campo temático que não necessariamente constitui um âmbito comum desses novos escritores, que, segundo Miguel Real, é desprovido de uma unidade interna, em virtude da pluralidade de gêneros, temas e estilos. Sob o signo do cosmopolitismo, compreendido como uma categoria de unidade externa, aglutinam-se, pois, “autores que se iniciaram no romance a partir do ano 2000 [...]. Para esta novíssima geração literária, não só não há temas tabus como tudo vale literariamente – todas as ideias, todas as histórias, todos os factos - desde que resulte num texto esteticamente belo” (REAL, 2012, p 184). Esses novos escritores criam, assim, uma pluralidade que se evidencia pela errância ou pelo “caráter errático tanto dos conteúdos dos novos romances quanto de algum experimentalismo formal” (REAL, 2012, p. 186). Segundo o ensaísta, essa geração é formada por autores que “inventam sua própria escrita, tecida, não da configuração social que o faz escrever, ditando a sua verdade [...] mas da suas próprias obsessões e dos seus traumas individuais, dos seus gostos e seus desprezos, dos seus desejos e repulsas” (REAL, 2012, p.187).

Em especial, cabe observar que essa é uma geração que preza pelo experimentalismo elevado ao patamar do lúdico, sendo comum a mistura dos gêneros discursivos, e não raro a categorização crítica no campo do extra romanesco. Dessa última característica, conflui a terceira, qual seja, *a necessidade de um novo cânone*:

Neste sentido, estes novíssimos autores não comemoram uma tradição, não integram uma escola literária nem se apresentam como membros de uma geração - cada um vive de e para os seus textos individuais, absolutamente singulares, desprezando, porventura inconscientemente, o passado da história da literatura portuguesa, reinventando e recriando uma genealogia (isto é, uma conjunto de autores) exclusivamente pessoal (REAL, 2012, p.187).

Nesta linha de raciocínio, o cânone representa o grupo de obras e autores selecionados pelas instituições culturais e de ensino como representantes exemplares de determinado movimento literário, como por exemplo, ao pensarmos no romantismo português, uma série de escritores são passíveis de serem citados. Portanto, o cânone organiza-se de maneira racional diante de produções literárias através do tempo,

elencando autores e obras em grandes caixas de significantes, onde se conjugam certas características partilhadas por um grupo de escritores. Como defende Harold Bloom, em *O cânone ocidental* (1994/2013), o cânone “tornou-se uma escolha entre textos que lutam uns com os outros pela sobrevivência, quer se interprete a escolha como sendo feita por grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica” (BLOOM, 1995, p.27). Para o autor, o que o define são os valores estéticos que “emanam da luta entre os textos: no leitor, na linguagem, na sala de aula, nas discussões dentro de uma sociedade” (BLOOM, 1995, p. 44).

Entre a literatura canônica e a que produz a novíssima ficção portuguesa, exprimem-se relações intertextuais em todos os níveis literários, pois elas estão imprescindivelmente ligadas numa relação de memória literária e influências no que diz respeito aos movimentos de continuidade e ruptura com o cânone. Isabel Cristina Rodrigues (2014) toca nessa questão utilizando uma imagem metafórica, antes vista nos escritos do filósofo franco-marroquino Daniel Sibony. A investigadora portuguesa propõe a figura alternativa do *entre-deux*, definida como “uma forma de rutura-ligação entre dois termos, tão próximos um do outro quanto é verdade constituírem, tanto o espaço de rutura como o espaço de ligação” (SIBONY *apud* RODRIGUES, 2014, p.106).

A metáfora utilizada tem a intenção de estabelecer um espaço de “harmonia convival entre o domínio periférico do cânone [...] e a representação nuclear desse mesmo cânone, onde avultam nomes como os de Borges, Pessoa, Saramago ou Lobo Antunes” (RODRIGUES, 2014, p.109). Segundo Rodrigues, a ficção contemporânea habita essa dupla posição, o que permite aos escritores manter relações de intertextualidade com o cânone nacional na medida em que se afastam dele pela dimensão temporal, visto que o presente se faz no aqui e agora, enquanto que o cânone, necessariamente, diz respeito ao passado e ao juízo de valor atribuído a cada obra que o compõe. Daí, conclui-se que:

Efetivamente, a construção do cânone literário de uma comunidade, seja ela nacional, geograficamente localizada [...] ou de inscrição mais universalista parece erguer-se através da sobreposição de uma série de degraus heraclitianos, cujo movimento contínuo possibilita a alternância derivativa do *entre-deux* – entre o novo e o velho, o antigo e o mais recente e que são sempre, afinal, versões distintas do mesmo problema inicial. Impondo-se a progressiva necessidade de se ir institucionalmente assinalando o que pertence apenas ao tempo e não à instável árvore do cânone, é como se alguns dos novos romancistas portugueses tendessem a regressar para a frente

de uma margem que a si própria se nega, avançando, todavia, para trás na historiografia imaginária do valor (RODRIGUES, 2014, p. 122).

O ensaio de Isabel Cristina Rodrigues não deixa de oferecer um diálogo com as posições críticas de Miguel Real, porque ambos raciocinam no sentido de que a tradição literária se reorganiza na esfera do escritor contemporâneo. Este, por sua vez, sugere, por sinal, estar entre a tradição literária nacional e a nova tradição cosmopolita. Nesse contexto literário muito bem estruturado, inicia-se a construção de um novo cânone para a literatura portuguesa contemporânea. Logo, a partir dessas perspectivas, a premissa de uma não identificação direta entre o cânone e os novos escritores foi o que implicou na busca por renovação nos primeiros dez anos de século XXI.

Apesar da emergência de novas temáticas, como se argumentou há pouco, não ocorreram rupturas incisivas no período de transição entre um período e outro. As diferenças manifestam-se muito mais pelo fortíssimo aprofundamento das formas e dos conteúdos dos romances na década de 1990, tornando-a hipercontemporânea em relação aos textos do final do século XX. Os valores do tempo sincrônico ficam mais incisivos em relação ao aspecto da literatura, que: “[...] privilegia aquilo que é múltiplo, plural, heterogêneo e ambíguo derrogando o que é uno, indivisível e dando lugar a muitas dialéticas e a dinâmicas de justaposição, disjunção, numa predileção clara pela natureza ensaística e pelo fragmento” (MARTINS, 2018, p.223). É, aliás, nesse contexto que escritores como Gonçalo M. Tavares, entre outros autores e autoras, surgem como algumas das mais expressivas vozes da novíssima ficção portuguesa.

Do que se produz, atualmente, nesse campo, figuram, na perspectiva de Miguel Real (2012), os realismos de tipo psicológico, estético, social e civilizacional, donde se sobressai em todos eles um privilégio narrativo atribuído à capacidade de contar uma história, não importando se real ou imaginosa. Assim sendo, esta análise enxerga tais traços como o resultado da radicalização ou exacerbação das características universalizantes, exploradas pelo romance português das décadas de 1980 e 1990 e que, de alguma maneira, superam aqueles objetivos do modernismo de *Orpheu*, tal como sublinhado nas palavras de Fernando Pessoa: “[...] a verdadeira arte moderna tem de ser maximamente desnacionalizada — acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna” (PESSOA, 1966, p. 113). Parece, portanto, natural para a literatura desses autores portugueses, a abertura de portos de onde entram e saem nomes e temas que se dirigem com um foco de caleidoscópico ao mundo, isto é: de

forma múltipla. Para citar uma célebre passagem de *Breve interpretação da história de Portugal*, de António Sérgio (1987), esses autores podem ser lidos como filhos de um:

[...] povo cujo papel histórico foi o de ser por essência o navegador, e que, oriundo de uma faina cosmopolita, teve por missão abraçar a terra e pôr-se em contacto com todas as raças; de um agente, em suma, de quem disse o épico no seu poema: “e se mais mundo houvera, lá chegara”, pelo que só é profundamente português o que for como tal um cidadão do mundo. Fadados a transpor limites, tivemos um carácter universalista pela nossa ação no mundo físico: está na índole da nossa história que o tenhamos também no mundo moral (SÉRGIO, 1978, p.122).

Do grupo de escritores dessa geração da ficção cosmopolita, citados por Miguel Real (2012, p.194), destacam-se pela frequente produção: Afonso Cruz, Alexandra Lucas Coelho, Dulce Maria Cardoso, Gonçalo M. Tavares, Isabela Figueiredo, Jacinto Lucas Pires, Joana Bértholo, João Tordo, José Luís Peixoto, Nuno Camarinho, David Machado, Patrícia Portela, Pedro Guilherme-Moreira, Pedro Medina Ribeiro, Ricardo Adolfo, Sandro William Junqueira e Valter Hugo Mãe. Dentre esses, Gonçalo M. Tavares é considerado como o mais esdrúxulo e excêntrico, pois, na sua concepção, “[...] os seus romances operam uma refração do tempo e do espaço (algures no século XX; algures em países de língua alemã), evidenciando a decadência, não de uma região, de um país, de um continente, mas de uma civilização” (REAL, 2012, p. 196).

*A priori*, para efeitos de análise, pode-se estabelecer, comprovadamente, como o autor carrega e expressa uma visão muito própria da literatura e da nacionalidade. No trecho seguinte, Gonçalo M. Tavares responde a perguntas formuladas em entrevista, realizada por Madalena Vaz Pinto, em 2015:

[...] eu não sou um obcecado exclusivamente pela ideia da literatura portuguesa, li muita literatura portuguesa, mas não como centro único. Eu acho que isso até enriquece a língua, no sentido de eu ligar sempre o mundo da literatura portuguesa, da cultura portuguesa a outros mundos. Nós podemos falar de ciência portuguesa também, ou ciência espanhola, quando falamos do nosso país não parece ridículo. Mas, se pensarmos nos outros países – ciência espanhola, ciência italiana - percebemos que é um bocado ridículo, ciência é uma coisa, é uma unidade. Acho que faz mais sentido falar de ciência feita por portugueses, ciência feita por cientistas espanhóis. Literatura feita por escritores portugueses, em vez de literatura portuguesa, ou literatura espanhola. A ciência, a literatura, a arte, são coisas muito ligadas e essas divisões remetem para uma espécie de separação de mundos, de língua, como se a cultura portuguesa fosse uma espécie de óvni no meio de outras culturas. O medo não é português, a violência não é portuguesa. Portanto, eu posso escrever muito sobre Portugal num livro de personagens alemãs. Até posso falar mais sobre Portugal num desses livros do que em *Uma viagem à Índia* (TAVARES *apud* PINTO, 2015, p. 225).

Vale frisar que, na resposta acima, o autor destaca os sentidos trabalhados em *Uma viagem à Índia* (2010), daí a inquietação da entrevistadora em relacionar-se com o fato de que a obra, apesar de anunciar claramente sua intertextualidade com *Os Lusíadas* e, por conseguinte, com a tradição canônica portuguesa, parece não se preocupar em falar da nação especificamente. O rumo da viagem, aliás o seu mote, abrange mais países e regiões que necessariamente estabelecem relações com Portugal. Além disso, não há um esboço específico de um modelo lusitano a seguir. Muito alheio a descrever qualquer traço do indivíduo português (assumidamente, pelo menos), é fato que o leitor não encontra nenhum Vasco ou Paulo da Gama, em *Uma Viagem à Índia*. O que há é um protagonista nomeado como Bloom.

O épico do século XXI, como se pode depreender no trabalho de Pedro Manuel Ribeiro de Sousa Meneses (2017), de fato, se alonga muito mais por trajetos e por itinerários europeus do que aquele realizado pelos heróis de *Os Lusíadas*. Ainda assim, a cidade de Lisboa figura como ponto de partida e de chegada e, nesse itinerário de ida e volta, realizam-se várias “escalas” por espaços e lugares, tais como Londres, Paris e Viena. O movimento de deslindar a própria Europa subverte o espírito heroico desbravador do desconhecido, deixando em seu lugar a ação de revistar-se a si mesmo, metaforizada, é claro, pelos países europeus por onde passa Bloom. Portanto, *Uma viagem à Índia* é também uma viagem pela cultura europeia no início do século XXI, realizada por um viajante errante, isto é, um homem que transita sem muita convicção e determinação para alcançar seu destino. Em outras palavras, a viagem, para o protagonista, realiza-se sob o signo da queda.

Todavia, sendo Gonçalo M. Tavares um escritor já consolidado e considerado dentro da perspectiva cosmopolita, tal como indicado por Miguel Real (2012), há de se pensar o seu romance *Uma viagem à Índia* como sua obra de maior potencial universalizante e a que reúne os aspectos mais interessantes da escrita do autor. Não à toa, Gonçalo M. Tavares ganha destaque, na leitura proposta por Real (2012), tanto pela internacionalização do romance, que possui um expressivo número de traduções, quanto pelo seu estilo excêntrico e único. Nas palavras do ensaísta:

Entre os autores da nova narrativa portuguesa, a obra de Gonçalo M. Tavares ganhou preponderância internacional. O conteúdo dos seus livros revela um alargamento dos limites do horizonte da literatura enquanto trabalho de e sobre a palavra, arrastando o leitor para um novo plano estético. E se o trabalho sobre a palavra pode corresponder a uma inovação estética, esta consolida-se e torna-se definitiva, vingando no estilo próprio do autor, quando a palavra corresponde igualmente a um jogo de ideias sólidas, ideias

filosóficas, não apenas manipulações de sentidos conotativo, em florões sucessivos ou em torrentes caudalosas de frase sobre frases (uma espécie de cultismo barroco), evidenciando os paradoxos morais de um pensamento lógico aplicado a situações da vida quotidiana nas suas ambiguidades conclusivas, mostrando tanto ser excessivamente ténue a linha separando entre razão e loucura quanto, não raro, ser através das obsessões, paixões, furores, mania, que a razão, ela própria, progride (REAL, 2012, p.163).

Nascido na cidade Luanda, em 1970, só após o fim da Guerra de Libertação (1975), Gonçalo M. Tavares muda-se com a família para a cidade de Aveiro, em Portugal, onde cresceu. Ainda jovem, configura-se como um nome representativo dentro da literatura portuguesa contemporânea, tendo estreado como escritor, aos 31 anos, com o livro de poemas *I*, em 2001, passando a publicar, a partir daí, de forma assídua e contínua. Suas obras abrangem os mais variados gêneros, desde a poesia, drama, ficção, investigações, ensaios, romance e contos. O aspecto mais interessante nesse sentido é que os gêneros textuais, para Gonçalo M. Tavares, são concebidos de maneira única dentro do conjunto em que se somam estética, tema e obras. O escritor enxerga esta questão genológica de maneira distinta:

No meu caso, tento escrever a partir do alfabeto. Para mim, claramente, a escrita não tem por base os gêneros literários, tem por base o alfabeto e o alfabeto não tem gênero literário. O “a” não pertence à poesia, o “b” não pertence ao romance. Não há um “a” específico ou um “b” específico do ensaio, as letras estão disponíveis para entrar em qualquer mundo (TAVARES *apud* SILVA, 2015).

Estando mais para organismos vivos do que para formas estanques, os gêneros literários em Gonçalo M. Tavares ganham um novo respiro:

Para mim escrever é estar diante de um enigma e de não se saber o que vai acontecer. Eu não sei o que vou escrever. Começo a escrever e depois há um tom que surge, e esse tom vai se desenrolando. E esse tom, esse ritmo, não têm a ver com os gêneros literários — muitas vezes é um ritmo quase musical, no sentido do desenvolvimento de uma energia, de uma intensidade. Quando termino de escrever um livro, tento olhar para aquela energia verbal, tento perceber que animal é aquele. Para mim a classificação animalesca dos textos interessa muito mais. Eu não penso “esse texto é um romance”, “esse texto é um ensaio” ou “o que é isso?”. Eu olho para o texto como se ele fosse um organismo, um animal e penso “que animal é esse?”, “esse animal está mais próximo de quais outros animais?”, “é da família de que outros animais?”, “é inimigo de que animais?”. Acho que a minha obra tem muito a ver com isso. Acho que são vários animais, muitas vezes inimigos uns dos outros (TAVARES *apud* SILVA, 2016).

Por este caminho, pode-se verificar no seu projeto de escrita, um experimentalismo que se abre para diversas possibilidades estéticas e temáticas. No meu entender, portanto, faz-se necessário mapear algumas de suas temáticas mais relevantes,

contidas já, em maior ou menor grau, em *Uma viagem à Índia*, pois, de maneira abrangente, cada uma delas define o estilo gonçaliano. O que se deve destacar não é tarefa fácil, vide a quantidade de títulos publicados, no entanto, apesar de não serem o ponto culminante deste trabalho, as obras adjacentes a *Uma viagem à Índia*, como a tetralogia *O Reino* (2010), o projeto *O Bairro* (2009) e as mais recentes *Os velhos também querem viver* (2014) e *Animalescos* (2016) se incluem, de certo modo, nas discussões gerais.

A obra de Gonçalo M. Tavares guarda em sua essência uma dialética dos opostos. São textos que exploram ao máximo as ironias dos contrários. Dentro do projeto literário gonçaliano, existem obras que se concentram em expressar a face animalesca do ser humano, do pouco que lhe resta no século XXI. A partir de capítulos curtos ou de micro narrativas, vai dando vazão a um sentimento contraditório de perda inevitável dos instintos em detrimento da sua substituição por componentes técnicos e mecânicos. Assim é o caso de *Animalescos*, obra que, na perspectiva de Rosana Cristina Zanelatto Santos (2018), reúne narrativas “unidas por um fio temático – a perversidade tomada no seu sentido *lato* de corrupção, de desvio de um rumo proposto – que as alinha de modo até didático [...], alicerçadas sobre relações entre homens, animais, cidades, máquinas, neuroses, violência, melancolia e morte” (SANTOS, 2018, p.234).

Já *O Reino* corresponde a uma tetralogia de romances, que pode ser resumida como um conjunto de narrativas que se passam em algures de países europeus, cujos temas principais são o trauma, a dor, o medo, a loucura, a técnica, a doença, a violência e o poder. Das quatro obras em prosa constituintes dessa série – *A máquina de Joseph Welsler* (2004), *Jerusalém* (2006), *Um homem: Klaus Klump* (2007) e *Aprender a rezar na era da técnica* (2008) –, *Jerusalém* foi a que teve maior projeção crítica, conquistando as premiações Ler/Millennium (2004), o Prêmio José Saramago (2005), além do Portugal Telecom (2007).

Cada uma das obras d’*O Reino* possui, em diferentes graus, aspectos da exploração dos limites humanos, frente à perda dos instintos em direção a uma racionalidade técnica, donde se expõem todos os temas apontados no parágrafo anterior. *O Reino* propõe questionamentos do tipo: o ser humano perdeu todos os seus traços animalescos como o instinto de sobrevivência? O que define aquelas personagens como seres humanos? Como se pode viver com o medo e a dor? O que separa osãos dos loucos?

Nas palavras de Pedro Manoel Ribeiro de Sousa Meneses:

Neste território, d'O *reino*, o mal, sobretudo o que o século XXI deu a conhecer, não é *grosso modo* consequência da animalidade, da impulsividade nem da irracionalidade – mas da razão, da organização, da eficiência. Este exercício do mal que o século XX mostrou é diferente do mal instintivo, um mecanismo antigo e animalesco que ao longo de milênios mantém viva a espécie humana (MENESES, 2018, p. 189-190).

A tetralogia *O Reino* realiza de maneira escatológica a organização da atmosfera presente durante um estado de exceção. Por isso, as obras representam a eminência, o início, o desenvolvimento e os destroços num cenário pós-guerra. Prefigurada a 2ª Guerra Mundial como evento culminante para a expressão dos temas, Gonçalo M. Tavares articula a ideia do desenvolvimento técnico como estopim para a desumanização do homem, não através do retorno à animalidade, mas da exacerbação do desenvolvimento técnico, que leva à eficiência do extermínio em massa no Holocausto. Em outros âmbitos, a técnica é também compreendida como a sede pelo poder que veicula a opressão.

Gonçalo M. Tavares parece refletir sobre o humano nesses romances, na medida em que a era da técnica precede ao último período evolutivo da espécie. Se o homem passa por muitas eras no planeta (a Era do bronze, dos metais e assim por diante), não me parece gratuito entender que *O Reino* compõe, assim, uma espécie de compósito cubista do último estágio, no qual o ser humano culmina e se encontra.

Nas palavras do escritor, a técnica traz consigo o ideal iluminista da excelência pelo conhecimento, mas que, nessa era, é pervertido:

O ideal do iluminismo era um pouco este: associava-se a cultura, o ensino e a inteligência aos actos morais. Infelizmente, o que o século XX mostrou, com o Holocausto, é que inteligência e bondade/maldade são variáveis autónomas, por assim dizer. Porém, a inteligência não é neutra. Como somos cada vez mais aptos tecnicamente, somos cada vez mais fortes no exercício individual ou colectivo de exercer bondade ou maldade. Nunca se conseguiu ser tão eficazmente bom como hoje, 2013; e nunca se conseguiu ser tão eficazmente mau como neste ano de 2013 (TAVARES *apud* MENESES, 2018, p.197).

Dentro d' *O Reino*, a obra *Um homem: Klaus Klump* pode ser lida como um romance que fala primordialmente, entre outros temas compartilhados pela tetralogia, sobre a força, isto é, aquilo que leva o ser humano a abrir mão da ética e da moral, em busca da força para sobreviver a períodos extremos, como o estado de exceção que define o contexto do romance. A resposta encontrada por Klaus Klump é apenas uma: a todo custo! Assim, a todo custo, Klaus passa pelo inferno da prisão política, saindo de lá transformado em alguém sem escrúpulos, em um assassino. Não à toa, Miguel Real (2012) elucida as relações das ações de Klaus em um enquadramento nietzschiano, no

qual a ascensão da personagem a faz descobrir uma força em seu íntimo, alternando radicalmente a imagem que fazia de si mesmo. De fraco e oprimido, passa a ser forte e inescrupuloso:

De facto, o desenho das relações entre as personagens e o enquadramento nietzschiano do texto podem ser lidos no interior de uma estrutura relacional identificadora da Força com a “vontade de poder”, e do Poder como ostentação e expansão da Força. Sem dúvida que este romance de Gonçalo M. Tavares possui uma conclusão moral, ela também de modo de Nietzsche: na guerra ou na paz, por virtude da expansão do corpo ou da ostentação de um nome familiar, os fortes são sempre fortes, e os fracos sempre fracos (REAL, 2012, p. 168).

Também *Aprender a rezar na era da técnica* demonstra como o conhecimento técnico-científico pode auxiliar na ascensão ao poder. Nesse romance, Lenz Buchmann é um talentoso neurocirurgião que mantém uma complicada relação com seu irmão Albert. Nessa célula familiar, os irmãos Buchmann encenam um embate ideológico entre o indivíduo que ambiciona o poder e o domínio da técnica, e aquele que, alheado das ambições, vive a vida despretensiosamente, e por isso fora desprezado pelo pai, já falecido, e pelo irmão. Durante o desenrolar da trama, Albert morre devido a um tumor cerebral, provando para Lenz sua fraqueza. Daí em diante, o neurocirurgião envolve-se no meio político, ocupando rapidamente a cadeira de presidente do “Partido”.

Em suma, o romance trata de ilustrar a ânsia pelo poder que impulsiona o ser humano até as últimas consequências, mas seu ponto culminante é a relação com a doença desenvolvida por Lenz, que, ao fim e ao cabo, também é acometido pelo mesmo mal do irmão, o que põe em xeque toda sua trajetória. A doença devora-o de dentro para fora, e nenhum conhecimento técnico que possui, ou influência política, é capaz de salvar o prodigioso médico do curso natural e biológico do seu desfecho.

Em *A máquina de Joseph Walser* (2004), uma das leituras possíveis ilustra a relação do homem com a coisa-objeto. Walser, personagem principal, coleciona peças mecânicas que alimentam sua ligação quase passional com as máquinas. Estas, por sua vez, intermediam seu pensamento e interação com o mundo, aproximando suas ações com as de uma máquina, como se humanos fossem objetos pensantes. O protagonista trabalha na indústria de armas, onde a reificação do sujeito torna-se evidente, e a humanização do mecânico reveza nesse espaço de composição social e “as máquinas começam a ter autonomia, as ideias não” (TAVARES, 2004, p. 17).

Olhada, portanto, no seu conjunto, a tetralogia *O Reino* funciona como uma espécie de prelúdio de um cenário de guerra. Nesse, a técnica constitui visivelmente o

eixo positivista sob o qual gira todo o enredo. Do positivismo tecnológico ao desenvolvimento industrial-bélico, prenúncio do genocídio que chega com a guerra e as indústrias da morte, *A máquina de Joseph Walser* mostra a hibridização humana e técnica:

As máquinas interferem já na História do país e também na nossa biografia individual. Elas não tem já apenas um percurso material ou de factos. Tem também uma História do espírito, um caminho já realizado no mundo do invisível, no mundo daquilo que se sente e se pensa. Acredita-se até que as máquinas levam o homem para sítios mais próximos da verdade (TAVARES, 2004, p. 17).

Por fim, em *Jerusalém* (2007), encontra-se o epílogo da guerra, o depois de a terra ser arrasada. Nesse romance de destaque na sua carreira, Gonçalo M. Tavares trata de maneira áspera os temas do trauma, do medo e da loucura, valendo-se de um narrador de fôlego, em que a quebra das linhas do tempo torna confusa a ordem dos acontecimentos, avultando mais ainda a compreensão da matéria narrada numa nuvem de loucura. Mylia, Theodor, Gomperz, Kaas, Hanna, Hinnerk e Ernst, durante todo o enredo, desenvolvem uma frenética dança mortal que culmina numa tragédia.

Ou seja, por todo o percurso d'*O Reino*, e mais claramente em *Jerusalém*, devido à loucura das personagens, constroem-se interpretações direcionadas a múltiplos caminhos acerca dos principais dilemas do cenário da contemporaneidade. Uma delas sugere que a racionalidade técnica, engendrada no ser humano do/no século XXI, torna nebuloso todo e qualquer julgamento entre a loucura e a sanidade das ações dos indivíduos, que, tomados pela eficiência técnica, abandonam cada vez mais seus instintos naturais. Dessa maneira, os valores racionais da ética e da moral são submersos em ações pautadas no objetivismo tecnológico, racionalmente dirigido ao progresso a qualquer custo, resultando num mundo esquizofrênico, onde os sentimentos, os pensamentos e os comportamentos sociais são afetados. Nessa sequência, o resultado é o abandono, ou a metamorfose, do humano em algo novo. Segundo Lígia Bernardino,

*O Reino*, de Gonçalo M. Tavares, configura-se como um mapa onde a racionalidade e a loucura se entrecruzam sem fronteiras discerníveis. Centrando-se uma cidade anônima que experiencia a guerra, esta tetralogia explora as tensões resultantes do incontrolável, porque os perigos sucedem e o instinto de sobrevivência se impõem [...] Nestes livros pretos, como também é designada a tetralogia, há uma sensação de permanente desconformidade: a loucura insinua-se a cada elaboração mental e a cada gesto repetido, desconstruindo a pretensa racionalidade que os origina (BERNARDINO, 2018, p. 42).

Com uma extensão maior do ciclo anterior, *O Bairro* reúne uma série de livros de contos e micro narrativas, num diálogo muito sensível com escritores canônicos, agora transformados em criaturas ficcionais, estabelecendo assim uma ligação com a tradição literária, formulada por Gonçalo M. Tavares. Foram publicados, na primeira década do século XXI, os seguintes títulos dessa série: *O Senhor Valéry e a lógica* (2002); *O Senhor Henri e a enciclopédia* (2002); *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).

Em “Gonçalo M. Tavares, brincando de ser clássico”, artigo que investiga as relações intertextuais do autor, Telma Maciel da Silva (2011) esclarece: “o romance *Uma viagem à Índia*, em especial, mas também a série *Biblioteca* e o projeto *O bairro* radicalizam o conceito bakhtiniano de dialogismo, como característica basilar do gênero romanesco” (SILVA, 2011, p.6), denotando a versatilidade referencial do escritor, bem como uma intenção de reler o cânone: “[...] não sob o signo da influência, mas como o resultado de todo um processo de leitura e criação que o autor se propõe” (SILVA, 2011, p.1). Nessa perspectiva, o projeto *O Bairro* estabelece e elucida as relações intertextuais de Gonçalo M. Tavares com as obras de autores clássicos, tais como Bertold Brecht, Ítalo Calvino, Thomas S. Eliot e André Breton. Esses nomes repercutem na literatura gonçaliana como vozes que ecoam paralelamente as do escritor, ligando-o essencialmente à tradição literária.

Na minha perspectiva, a revisitação a esses nomes implica no estabelecimento de um processo de leitura massiva e de (re)escrita. Tanto que, na proposta de Telma M. da Silva (2011), a conclusão incide sobre um processo de atualização de nomes conhecidos da literatura, especialmente no estabelecimento de uma forte intertextualidade com o cânone, promovendo, assim, uma atmosfera em que as personagens possuem, no limite da ficção, uma autoconsciência de sua existência ficcional. Dessa forma, Gonçalo M. Tavares produz “uma literatura que se assume a todo tempo a (re)leitura e que, por isso, não pode estabelecer ligações tão diretas com a realidade, mesmo que seja esta mesma realidade o alvo constante” (SILVA, 2011, p.17).

Em entrevista concedida a Pedro Mexia (2010), Gonçalo M. Tavares afirma:

Uma parte do meu trabalho é um diálogo com os clássicos. O projeto do “Bairro” e também o livro a “Biblioteca” têm este espírito. As minhas aproximações são sempre amorosas, aproximo-me apenas daquilo que admiro. *Uma Viagem à Índia* insere-se nesta forma de dar atenção ao passado. O escritor tem uma responsabilidade, não apenas em relação ao momento presente ao que aí vem, mas antes de mais, em relação ao passado. As gerações passadas deixaram-nos muitos sinais. É responsabilidade do escritor contemporâneo estar atento aos sinais que os escritores clássicos nos deixaram. Os clássicos como *Os Lusíadas* – são isso mesmo, livros que querem interferir no dia de hoje, que nos estão a fazer sinais importantes. E Camões é tão central, é tão importante para a língua portuguesa que só por acaso ou má sorte não nos cruzamos a fundo com a sua obra (TAVARES *apud* MEIXA, 2010)

*Uma viagem à Índia*, lançado no Brasil em 2010, sob a chancela da editora Leya, obteve uma boa recepção crítica, sendo posteriormente prestigiado com o prêmio Portugal Telecom (2011). Galardões à parte, a obra de maior proporção de Gonçalo M. Tavares propõe um ousado encontro intertextual com Luiz Vaz de Camões. Ao lado de *Os velhos também querem viver* (2014), releitura do drama *Alceste*, de Eurípedes, *Uma viagem à Índia* define-se como texto de proporções paródicas que incide numa espécie de releitura do clássico, onde o autor preocupa-se em revistar – no sentido estrito do verbo – e proceder um exame detido e minucioso em busca de pistas e sinais, além de oferecer uma recuperação do mesmo Ocidente de *Os Lusíadas*. É como se Gonçalo M. Tavares repetisse os passos de Camões, mas como quem procura algo que se perdeu pelo caminho, deixando entrever uma intenção de seguir rente ao modelo, mesmo sabendo que a experiência da viagem já não pode ser a mesma. Os sinais que dela surgem originam-se do confronto entre repetição (com diferença) da viagem, e a experiência iniciática camoniana (MACEDO, 2013) é *transcontextualizada* para o século XXI.

Numa sensível leitura, em prefácio à obra, Eduardo Lourenço defende que *Uma viagem à Índia* constitui “[...] uma original revisitação da mitologia cultural e literária do mesmo Ocidente, não como um exercício sofisticado de des-construção (que também o é), mas como uma versão lúdica e paródica de uma *quetê*, aleatória e como tal assumida” (LOURENÇO, 2010, p.9).

Levando em consideração o que até aqui foi exposto, acredito, portanto, ser possível relacionar o trabalho de (re)leitura com a laboriosa ação de reinventar um outro cânone, posto que tal aspecto se assume como um dado essencial para se pensar a literatura gonçaliana. Agregando e articulando recursos ficcionais, tais como a intertextualidade, a metaficcionalidade, a erudição, a multiplicidade e, como o próprio autor expressa, uma preocupação em decifrar os sinais deixados pelos clássicos, toda a

poética composicional gonçaliana é, por certo, levada a extremos em *Uma viagem à Índia*, onde o autor vai à procura dos sinais camonianos, no texto épico d’*Os Lusíadas*, traçando pontes e ligações com outros intertextos, tanto os homéricos, quanto os joyceanos.

Como elucidado no capítulo 1 (“Sobre Alguns Conceitos”), uma *viagem à Índia* propicia um roteiro de leitura, à luz dos conceitos de Linda Hutcheon (1989), onde o exercício paródico institui-se muito mais como uma repetição com diferença crítica e inversão irônica perante o modelo parodiado, do que uma escarnekedora cópia parodizante. Dessa maneira, para efeitos práticos de análise, a *transcontextualização* presente na obra analisada partirá da argumentação já estabelecida, onde compreendo a paródia como modalidade intertextual, e a própria intertextualidade como memória da literatura.

## **2.2 Uma viagem à Índia, uma transcontextualização das narrativas**

Cabe verificar, na análise de *Uma viagem à Índia*, como o processo paródico pode implicar numa *transcontextualização* de *Os Lusíadas* para o século XXI. Para tanto, parto de alguns pontos-chave para a compreensão do texto camoniano, já que, servindo como modelo paradigmático e principal para a realização do processo paródico, eles possibilitam a interpretação dessa epopeia anti-épica portuguesa do século XXI, com uma gama de leituras capazes de revelar um tom irônico, perverso, pessimista e, como já destacado, anti-epopeico.

Retomando os conceitos trabalhados por Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia*, tem-se em conta que o processo paródico constitui uma recodificação moderna de outros textos, fruto de uma confrontação estilística que estabelece a diferença no coração da semelhança (HUTCHEON, 1989). Conforme já tive a oportunidade de explicar e desenvolver (cf. Capítulo 1), a paródia, além de ser um recurso nobre e antigo, configura-se muito mais do que uma jocosa repetição ao pé da letra, a fim de ridicularizar ou escarnecer uma obra ou seu (sua) autor(a).

Vale recuperar a explicação de Linda Hutcheon (1989), quando chama a atenção para a origem etimológica da palavra (*para* = ao longo, ou ao lado de; e *odos* = canto). Como fim único de ser um canto ao lado ou ao longo de um modelo, a paródia assume uma condição polifônica de vozes em paralelo, já que seus significados só se completam em relação ao modelo que a inspira. Ela pode ser escarnekedora ou enaltecedora em

relação ao texto-ponto de partida, mas sempre em favor de um senso crítico, através de uma repetição com diferença.

Nessa implicação, compreendo que *Uma viagem à Índia* subverte *Os Lusíadas* de várias maneiras, mas sem o escarnecer propriamente, ainda que, por outro lado, não deixe de enaltecer o texto camoniano. Gonçalo M. Tavares consegue aproximar-se o suficiente de Camões para que o leitor consiga estabelecer as relações entre um e outro. Entretanto, são as diferenças que potencializam todo esse diálogo paródico, já que *Uma viagem a Índia* se edifica, assim, como uma original revisitação do épico e, ao mesmo tempo, enquanto algo totalmente distinto dele.

Já em sua época, *Os Lusíadas* representavam, em alguma medida, um tipo de *transcontextualização* de ordem estrutural. Em *Camões e a viagem iniciática*, Helder Macedo (2012), ao tratar da épica camoniana, adverte:

Dizer que *Os Lusíadas* representam uma viagem é óbvio ao ponto do irrelevante. Mas talvez já não seja tão óbvio, nem terá sido suficientemente acentuado qual a natureza simbólica da viagem que a obra representa. Um poema épico tende a significar, como discurso de segundas intenções, um percurso espiritual, uma viagem iniciática personalizada num herói (MACEDO, 2012, p. 47).

Se, semanticamente, *Os Lusíadas* constituem um texto que exige aprofundamento hermenêutico em busca dos seus significados, tal como faz Gonçalo M. Tavares em seu projeto literário, o poema camoniano em relação a sua estrutura não poderia oferecer fácil definição, porque *Os Lusíadas*, *a priori*, não se encaixam num enquadramento da tradicional épica aristotélica. Sobre a elaboração do poema, Giulia Lancini (2012) argumenta que seu surgimento se dá num momento determinado, onde, adotando também uma perspectiva específica, chega-se a um sentido articulado pelo horizonte de expectativas de um público erigido pela intenção do autor. Logo, “sua interpretação e mesmo sua leitura exigem que previamente se determine, se estude e se interprete o contexto literário, como também político [em] que surgiu e, por vezes, impôs, a sua ideação e elaboração” (LANCINI, 2012, p. 75).

Um poema épico, como *Os Lusíadas*, cumpre em parte algumas dessas características formais. Estão nele representados personagens nobres, realizando ações elevadas em favor da exaltação do passado épico nacional, do mesmo modo como há também as peripécias envolvendo homens e deuses. Entretanto, a potência do texto reside no fato de que as inovações estruturais do poema, mesmo que o afastem do modelo, permitem atingir novas abrangências temáticas. Em maior ou menor grau,

nesse sentido, não se poderá supor uma espécie de *transconstextualização* das formas como meio necessário para se atingir novos conteúdos?

No período do Renascimento, a recuperação de elementos estéticos greco-romanos foi uma tendência geral para as artes (HAUSER, 1972). Entretanto, ao apreço pela cultura clássica no século XVI (ou seja, o Classicismo), deve-se a compreensão de um sincretismo religioso, que, principalmente nas artes plásticas, misturava figuras pagãs às católicas sem resultar em grandes problemas. É fato curioso que as imagens dos deuses romanos tenham passado pela Inquisição da época, devido às artimanhas de Camões, que, ao sobrepor o Deus cristão sobre os deuses pagãos, reuniu dois mundos distintos. Soma-se a essa mistura, a nova maneira de rimar os versos épicos, pois a oitava rima de Camões trazia um novo ritmo ao usual hexâmetro dactílico, o metro heroico. Com ele, modifica a estrutura narrativa e o número de cantos em relação às epopeias de Homero e Virgílio (BERARDINELLI, 2000).

No mais, a epopeia, enquanto meio de expressão de uma nacionalidade, deveria trazer na superfície do texto uma ideologia capaz de reunir os valores tradicionais da nação. Nessa medida, ao escrever *Os Lusíadas*, Camões também não deixou de investir na revitalização de um patriotismo, ao cantar o início do período da expansão para o Oriente, valendo-se de figuras e fatos históricos, tais como Vasco da Gama e a sua viagem à Índia. Entretanto, ao dirigir-se ao infante D. Sebastião como uma espécie de mentor, o poeta traz mais uma novidade ao gênero épico. Uma relação com o (seu) presente é estabelecida pela quebra do plano da narrativa, revelando uma preocupação momentânea do autor com o seu tempo e posicionando-o na perspectiva de uma espécie de herói das lutas e das letras.

De forma muito apropriada, Helder Macedo explica esse processo ao destacar “numa mão sempre a espada e noutra a pena” (CAMÕES, 2015, p.219), ou seja, na concepção do ensaísta português, Camões ensejou criar um “modelo iniciático que entendido, sirva como uma chamada à nova aventura que permita a transformação de um presente degradado em um futuro regenerado” (MACEDO, 2013, p.57). Essas inovações colocam o poeta e *Os Lusíadas* em posições discordantes em relação às univocidades do gênero épico.

Nessa mesma direção, também Giulia Lancini esclarece:

*Os Lusíadas*, com efeito, acolhem posições discordantes em relação a univocidade das certezas que caracterizam o universo épico, posições discordantes como no caso do discurso do “Velho do Restelo”: um discurso

que, juntamente com outras críticas ao expansionismo português e a elementos não precisamente canônicos no contexto de exaltação da fé e do império – por exemplo o mal disfarçado erotismo da ilha dos amores -, pode ser considerado um sintoma do mal estar do autor que deve cantar um passado recente nas formas do epos clássico, adaptando-o porém às novas exigências poéticas e a um contexto estético e ideológico alterado (LANCINI, 2012, p. 77-78).

Ora, à frente de seu tempo, não estaria Camões operando uma verdadeira remodelação do gênero épico, *transcontextualizando* suas formas para um contexto histórico, social e artístico totalmente diferente daquele em que foi criado? Assim sendo, como texto de segundas intenções, esconde-se por trás do seu patriotismo o cerne d’*Os Lusíadas*:

Se olharmos a epopeia de Camões [...] veremos que o núcleo da sua semântica não se situa, como tudo leva a pensar, nas “armas e barões assinalados”, isto é, nos heróis da história portuguesa, “em perigos e guerras esforçados”, os quais o poeta se propões cantar desde o introito do poema. Situa-se antes num episódio como a fala do Velho do Restelo, contra a “gloria de mandar” e a “vã cobiça” que a tantos obsessiona e que sequestra os homens da “inocência, idade do ouro”, para os atrair às crueldades de uma idade “de ferro e de armas” (PAES, 2008, p.251).

Paradoxalmente posicionado ao lado do épico camoniano, *Uma viagem à Índia*, como dito, se estabelece enquanto paródia da epopeia portuguesa, na medida em que Gonçalo M. Tavares revisita *Os Lusíadas* nos moldes da pós-modernidade. Na verdade, em termos de *transcontextualização*, ambas as obras alinham-se no limite em que operam cada um dos seus respectivos processos *transcontextualizadores*. O primeiro, no sentido de que as mudanças no gênero resultam em uma atualização necessária à época. O segundo, na sua repetição com diferença crítica, que, se valendo do primeiro como modelo, cria novos sentidos em relação ao passado. Ao fim e ao cabo, Gonçalo M. Tavares apropria-se das formas e dos temas a fim de revisitar cada rastro deixado pelo caminho trilhado n’*Os Lusíadas*. Afinal, pensando numa perspectiva heraclitiana, no contexto contemporâneo, o mundo já não é o mesmo, por que é que *Os Lusíadas* seriam?

Na epopeia contemporânea de proporções anti-épicas de Gonçalo M. Tavares, a estrutura da narrativa possui o mesmo número de cantos que *Os Lusíadas*. Cada canto, por sua vez, resguarda igualmente o mesmo número de estrofes e desvela o percurso da viagem para o Oriente, que, por sinal, também se iguala ao mote lusíada. Quanto ao esquema rítmico, a obra é composta por versos prosaicos que assumem um estilo livre, sinal vívido de uma rebeldia em toda medida, se comparado às oitavas rimadas muito

bem organizadas no épico camoniano (a, b, a, b, a, b, c, c). Portanto, sem um rigor métrico e nem esquema de rimas estabelecidas, *Uma viagem à Índia* segue uma lógica própria e particular, tal como registrado em *Breves notas sobre literatura-Bloom* (2018), uma espécie de dicionário literário onde Gonçalo M. Tavares disserta sobre aspectos da sua escrita literária.

O escritor português argumenta que existem infinitas maneiras de se fazer literatura, uma delas é, sem dúvida, a escrita da “literatura-Bloom” (TAVARES, 2018, p.11), termo empregado para definir um modo de sermos “definitivos numa direção uma vez e, depois, na vez seguinte, ser definitivos, completamente, entusiasmadamente, mas noutra direção” (TAVARES, 2018, p.11). A partir da interpretação de *Breves notas*, as direções estéticas e temáticas de *Uma viagem à Índia* tornam-se mais nítidas. Gonçalo M. Tavares, ao definir sua epopeia como um verdadeiro livro-Bloom, “composto de muitos híbridos” (TAVARES, 2018, p.11), oferece a chave da multiplicidade como eixo interpretativo para a escrita Bloom, no qual o termo indica um nome universal, “[...] aplicável a qualquer coisa ou acontecimento” (TAVARES, 2018, p.20).

O signo Bloom denota, portanto, uma literatura de infinitas possibilidades e interpretações ilimitadas, entretanto, guiadas, é claro, não por uma lógica, mas por um ideal. No seu dicionário literário, Gonçalo M. Tavares define que, para se escrever uma literatura-Bloom, cada frase e cada verso devem carregar a força dispersiva e concentrada de uma “explosão e de uma implosão” (TAVARES, 2018, p.25). O diagrama, portanto, conota uma matéria literária de altíssimo valor interpretativo, pois sugere um aspecto múltiplo para a escrita abstrata. Borja Bagunyà (2018) escreve no posfácio a *Breves notas sobre literatura-Bloom*:

Stevenson, Borges, Tavares: evidencia-se nos três uma consciência reivindicativa da natureza artificiosa da literatura, sem que isto pressuponha uma indiferença ou um descuido em relação ao mundo. A literatura é abstracta, sim, mas tem de sê-lo para poder falar de coisas concretas, da mesma forma que o relato tem de afastar-se dos factos se se quer produzir algum tipo de verdade (BAGUNYÀ, 2018, p.82).

*Uma viagem à Índia*, como livro-Bloom, conscientemente busca o que há de mais profundo, abstrato, polifônico e múltiplo num verso ou numa frase<sup>11</sup>. No meu

---

<sup>11</sup> Tal como indica o subtítulo da obra: “Melancolia Contemporânea (Um itinerário)”, de fato existe a inserção de um “itinerário” – um diagrama ao final dos Cantos –, onde se ordenam sob um projeto gráfico

entender, a escrita gonçaliana define-se não por aquilo que é, mas pelo que não é, ou seja, uma literatura óbvia. Nesse poema, cada verso livre e cada estância, apesar de comporem um todo organizado em cantos de I a X, se deslocados do enredo, equivalem individualmente a um poema único, assim o autor atinge um composto de muitos híbridos (TAVARES, 2018).

Em virtude da extensão das possibilidades de interpretação de uma *Uma viagem à Índia*, opto por guiar-me pela trilha da *transcontextualização* paródica, já que, estruturalmente organizado como *Os Lusíadas*, o poema de Gonçalo M. Tavares repete os caminhos camonianos à sua maneira. A narrativa tem início *in medias res* e sua estrutura organiza-se em partes bem definidas: Introito (cantos I e II), Narração pregressa da viagem (cantos III e IV), Obstáculos e mudanças (cantos V e VI), Decepção (cantos VII e VIII) e Retorno (cantos IX e X).

Por sua vez, Bloom é a personagem principal de *Uma viagem à Índia*, um português do século XXI que cultiva em si a melancolia e o tédio, numa era de pessimismos. Ele não possui nenhuma qualidade heróica, e nem mesmo pode ser definido como um anti-herói, pois, até mesmo para sê-lo, “[...] é preciso acreditar que o heroísmo faz sentido, mas para Bloom não faz” (REAL, 2012, p. 169-170). Ele é apenas um homem comum do século XXI que se depara em situações cada vez mais extremas, das quais nenhum caráter exemplar, moralidade ou índole heroica se manifesta. Bloom é antes uma pessoa heroicamente nula. Nada de especial o aguarda, pois aventura alguma o chama, e ele de fato parte para fugir das suas ações, tentando, ao mesmo tempo, aprender/apreender coisas novas, absorver sabedoria ou encontrar um amor que o faça esquecer de tudo.

Como sentido maior do poema, *Uma viagem a Índia* estatui-se como uma grande obra anti-épica, já que nega sua principal característica: a ação externa. Essa é posta em último plano em detrimento da ação interna, composta de diálogos, reflexões e confrontos ideológicos, revelando o vazio ontológico do indivíduo contemporâneo. Bloom move-se pelos signos da errância, da indecisão e da perda de significados pessoais. Logo, ostenta uma dupla face: um rosto que conjuga, ao mesmo tempo, o indivíduo e oferece um arquétipo do ser português e europeu do século XXI. Usando

---

e experimental, diversos pêndulos organizados numericamente. Os números representam a altura das estâncias. Cada passagem temática ou reflexão, que surge no texto, figura organizada alfabeticamente, como por exemplo: o amor, a beleza, a crueldade, o tédio, etc.

uma expressão de Miguel Real (2012), esse cantar de Gonçalo M. Tavares mostra, pela glosa a *Os Lusíadas*, uma falta de razão para Portugal e a Europa perdurarem:

*Uma viagem à Índia* evidencia-se como “Livro dos Mortos-Vivos”, de que Portugal é hoje figura maior na Europa, momento auroral de uma nova civilização europeia, de que desconhecemos ainda os contornos precisos, e de que Gonçalo M. Tavares, é, hoje, no nosso país, o maior cantor. Ao epicismo glorioso do Tudo, de Camões, sucede, hoje, o epicismo sombrio do Nada, de Gonçalo M. Tavares. Para o futuro, *Uma viagem à Índia* estatuir-se-á como *Os Lusíadas* da decadência de Portugal, por ventura completando *Mensagem* (1935) de Fernando Pessoa (REAL, 2012, p. 169).

No meu entender, os sentidos d’*Os Lusíadas* são subvertidos em todos os níveis pela *transcontextualização* paródica, conceito que, articulado à obra gonçaliana, leva em conta o *ethos* paródico impresso em *Uma viagem à Índia*: o de reinventar a epopeia de Camões, afim de realizar uma grande releitura cultural, uma espécie mesmo de recriação canônica, capaz de alterar completamente os sentidos do texto, porque, partindo de suas estruturas formais e temáticas, explicita a impossibilidade de uma mesma leitura, transcontextualizando-a. Ou seja, transportando o texto para um novo contexto cultural, histórico e artístico, a obra de Gonçalo M. Tavares constitui uma confrontação da própria identidade portuguesa e europeia no início do século XXI.

Fica claro, à medida que o enredo se desenvolve, que Gonçalo M. Tavares, ao proporcionar espaço para uma inclusão *transcontextualizada* das figuras e personagens d’*Os Lusíadas*, investe numa figuração que significa muito mais para o aspecto geral do *ethos* paródico, preocupado em localizar o leitor quanto à alusão que faz ao modelo camoniano, do que necessariamente operar uma ressignificação por completo de cada mínimo detalhe da trama épica. Tal aspecto causa um desequilíbrio na importância das personagens, que, embora encenem papéis pré-determinados *a priori* pelo funcionamento da paródia, divergem significativamente do modelo por serem uma outra coisa.

Quase como uma reencarnação das personagens camonianas, as figuras do núcleo secundário – praticamente todas, exceto Bloom – exalam memórias literárias e intertextuais do poema camoniano. Desse modo, resulta muito mais importante para interpretação da obra a configuração dos sentidos expressos por cada episódio e não, em maior cota, o papel de cada personagem. Portanto, nessa perspectiva, proponho dar maior foco aos Cantos I, III, VII, IX e X.

### 2.3 Introito

N'Os *Lusíadas*, os cantos iniciais (I e II) definem-se por dar início à narrativa da viagem. Nas primeiras estâncias do canto primeiro, articula-se a introdução ao poema. Nesse episódio, o poeta exalta as raízes nobres do povo lusitano, onde o destaque vem logo na primeira estrofe:

As armas e os barões assinalados  
Que, da Ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados,  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram (CAMÕES, 2015, p. 17).

Dando sequência à introdução, Camões adverte que também cantará as memórias gloriosas dos reis do passado, aqueles que foram dilatando a fé e o império durante os anos de conquistas. A expectativa do poeta gira em torno, assim, de suas habilidades para oferecer engenho e arte suficientes no exercício de contar/cantar uma história grandiosa. Pedindo inspiração às Tágides para elevar seu canto e espírito à glória épica e mitológica, acima dos gregos e dos troianos, Camões dirige-se diretamente ao infante D. Sebastião, o rei de Portugal, e pede para que ele escute com atenção a história do seu povo e de sua gente, que está prestes a ser cantada.

O poeta pontua entre as estrofes 10 a 19:

[...]  
Ouvi: vereis o nome engrandecido  
Daqueles de quem sois senhor supremo  
E julgareis qual é, mais excelente,  
Se ser do mundo Rei, se de tal gente.

11  
Ouvi: que não vereis com vã façanhas  
Fantásticas, fingidas, mentirosas,  
Louvar os vossos como nas estranhas  
Musas, de engrandecer-se desejosas:  
As verdadeiras vossas são tamanhas,  
Que excedem as sonhadas, fabulosas  
[...] (CAMÕES, 2015, p. 20).

Ora, no texto gonçaliano, a inversão paródica toma conta ironicamente do mesmo tom ilustre do introito camoniano, mas somente para negar toda aquela ideia de grandeza associada à aventura a ser cantada. São subvertidos, assim, os teores místico,

épico, religioso, nobre, grandiloquente, ilustre, extraordinário e imperialista. Sobre desse introito a ideia de que esses valores são dispensáveis à tão comum história, que diz se limitar a falar de Bloom e da sua viagem à Índia. Desse modo, cabe ao narrador pontuar assiduamente toda e qualquer possibilidade de um equívoco que torne sublime essa viagem:

1

Não falaremos do rochedo sagrado  
Onde a cidade de Jerusalém foi construída  
[...]

2

Não falaremos do três vezes Hermes  
nem como em ouro se transforma  
o que não em valor  
- apenas devido à paciência,  
à crença e às falsas narrativas.  
Falaremos de Bloom  
e da sua viagem à Índia.  
Um homem que partiu de Lisboa.

3

Não falaremos de heróis que se perderam em  
Labirintos  
Nem da 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).

Interessante observar que essa negação dos valores persiste no Canto I, sobretudo, porque se recusa a ver a possibilidade de redenção pela penitência do corpo: “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” (TAVARES, 2010, p. 26). Nega-se também o misticismo mágico e religioso: “Não falaremos das ruínas do Stonehenge/ ou de Avebury [...] Não falaremos desses milagres deixados/ um pouco por todo o mundo” (TAVARES, 2010, p. 26). Logo, o texto se assume muito mais como uma negação – uma incógnita na perspectiva épica – do que como uma exposição de certezas sobre a vida. Não à toa, na décima estância, o objetivo da viagem é, enfim, posto às claras:

10

*Falaremos da hostilidade que Bloom,  
o nosso herói,  
revelou em relação ao passado,  
levantando-se e partindo de Lisboa  
numa viagem à Índia, em que procurou sabedoria*

e esquecimento.

**E falaremos do modo como na viagem**

**Levou um segredo e o trouxe, depois, quase intacto** (TAVARES, 2010, p. 28; grifos meus).

Na verdade, a diferença com o modelo camoniano estabelece-se desde o início, configurando aquilo que Diogo da Silva Nascimento chama de “uma não-proposição, já que das estrofes 1 a 9 o narrador comenta sobre tudo aquilo que não será narrado” (NASCIMENTO, 2015, p. 34). Para além deste aspecto, é preciso ressaltar que o espírito comum e cotidiano duma vida medíocre determina o sentido anti-épico do poema. É possível flagrar personagens icônicas da narrativa camoniana *transcontextualizadas*. A exemplo do próprio Bloom, que figura, por vezes, como o equivalente gonçaliano, seja em relação ao Gama, seja em relação a D. Pedro I, como bem argumenta Miguel Real (2012), Bloom mais se parece com o desorientado Fernão Mendes Pinto, autor de *Peregrinação*.<sup>12</sup>

Nos cantos I e II, de *Uma viagem à Índia*, narra-se a passagem de Bloom por Londres a Mombaça, onde se envolve em brigas e enlances eróticos, que bem podem ser considerados como uma remissão às tentativas de sabotagem realizadas por Baco, n’*Os Lusíadas*. Na minha perspectiva, a *transcontextualização* paródica, nesse sentido, funciona não somente como (re)imaginação dos elementos narrativos, mas, principalmente, dos sentidos que se extraem do texto parodiado em sua relação ao modelo. É dessa maneira que a inversão irônica pode apontar para mudanças paradigmáticas do mundo contemporâneo: transcontextualizando as matérias sintática e semântica. Assim, no lugar dos “barões assinalados” (CAMÕES, 2015, p.17), representados em toda medida por Vasco da Gama, um quase semideus, existe Bloom, um homem comum e ordinário, constituído como todos os outros por vísceras mortais.

Vale destacar, nesse sentido, o exemplo da estância 106, no Canto I d’*Os Lusíadas*, onde se pode perceber um exemplo das mudanças de paradigmas em relação aos tormentos do mundo e do lugar do ser humano nele:

O mar, tanta tormenta tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida  
Na Terra, tanta guerra, tanto engano  
Tanta necessidade aborrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,

<sup>12</sup> Obra literária da chamada literatura de viagens de autoria de Fernão Mendes Pinto. *Peregrinação* é um livro/diário de viagens que narra, em crônicas, as andanças do autor pelos territórios portugueses entre os anos de 1509-1583. Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: <https://purl.pt/26737> . Último acesso em: 13 de out. 2020.

Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
 Contra um bicho da terra tão pequeno? (CAMÕES, 2015, p. 47).

Aqui, expressa-se a preocupação do poeta perante a limitada e frágil existência humana diante dos perigos e tormentas do mundo. Ele queixa-se e teme pelo comportamento humano, que oferece a si mesmo “tanta guerra, tanto engano”. Ora, em *Uma viagem à Índia*, nas estâncias 105 e 106, Gonçalo M. Tavares expressa, em contrapartida, as mudanças de perspectiva que levam em conta a falta de razão para a experiência humana sobre a terra. Ou seja, expõe, aqui, uma nova reflexão sobre o humano:

105

Há vísceras sentimentais que tem influência no homem  
 e, essas, claro, não são as mais sensatas,  
 porém as piores e mais determinantes são, de longe,  
 as pornográficas.  
 Por que razão não é a vida apenas uma ordem que respira,  
 onde para cada momento existe uma única acção certa?  
 A vida individual como algo de didáctico e estúpido  
 onde se pedisse apenas uma repetição dos dias  
 que outros já estivessem praticado em perfeita segurança.

106

Abandonando a ironia e falando seriamente:  
 há uma certa angústia nos homens que já se viram nus  
 ao lado de outros humanos.  
 E isto porque aí se percebe com intensidade forte (e brutal)  
 como um homem é coisa distinta e, portanto, inimiga  
 de qualquer outro. Foi a roupa que inventou a compaixão  
 (e provavelmente a simpatia). Nus, os homens odeiam-se,  
 ou quando muito excitam-se; vestidos, pelo contrário,  
 fingem que ser da mesma espécie é mais importante  
 que não ser o mesmo corpo (TAVARES, 2010, p. 64).

O que se percebe nas estrofes acima é a subversão do alcance de questionamentos, na medida em que, de certa forma, o autor contempla as inquietações de Camões, mas as redimensiona, já que as reflexões expressas nessas duas estâncias se limitam a questionar a essência humana no mundo contemporâneo de Bloom. Os homens fingem um sentimento de compaixão e simpatia. Do contrário, são adversários de si mesmos, porque não se reconhecem como iguais. A conclusão do raciocínio, porém, não resulta penosa, mas extremamente comum. Na verdade, são somente mais aprendizados para Bloom, que ainda está muito longe da Índia e da sabedoria que lá espera encontrar.

## 2.4 A narração pregressa da viagem

Dando sequência ao percurso narrativo, a história pregressa de Bloom é revelada durante os eventos narrados nos cantos III e parte do IV. De Londres para França (o que corresponderia ao trânsito de Mombaça a Melinde na épica camoniana), Bloom conhece Jean M., espécie de transfiguração do Rei que acolhe o Gama e sua tripulação. No canto III d’*Os Lusíadas*, o capitão dos barões a pedido do Rei de Melinde relata a história de Portugal. Entre sua origem e a genealogia dos monarcas, exalta-se o patriotismo pelas armas e as conquistas obtidas em relação aos mouros. Entretanto, o ápice do canto fica a cargo do episódio histórico da morte de Inês de Castro, amada incondicionalmente por D. Pedro, o Cru. Por sua grande ressonância e lugar de destaque nas artes, na literatura e nas tradições portuguesas, António Sérgio, em *Breve interpretação da história de Portugal* (1978), narra a história da seguinte forma:

O infante Dom Pedro, filho mais velho de Afonso IV, casou com D. Constança, senhora nobre castelhana. No séquito desta veio uma donzela, Inês de Castro, por quem o infante se apaixonou. Percebendo isto, desejou Constança que Inês de Castro fosse madrinha de uma filho seu, para que o parentesco espiritual entre donzela e o infante levantasse obstáculo à sua paixão. Quando morreu D. Constança, recusou-se D. Pedro a segundo matrimônio. Entretanto, alguns fidalgos castelhanos quiseram depor o seu monarca, substituindo-o pelo nosso príncipe na conjura. Era, como se está vendo, o problema melindrosíssimo da união com o vizinho reino, que neste período é dominante. O facto muito naturalmente alarmou os que queriam garantir a independência nacional. Por isso Inês foi julgada e condenada por uma espécie de conselho de Estado. Encontrando-se pois o rei em Montemor-o-Velho, resolveu ir a Coimbra acompanhando de gente sua, que deveria executar a sentença. Inês, logo de princípio percebeu as intenções do rei Afonso IV, e tais súplicas fez que o abrandou. Mas, quando se retirava, apertaram com ele os conselheiros: “faze lá o que quiserdes”, então Pedro Coelho e Afonso Gonçalves mandaram executar a condenada (SÉRGIO, 1978, p. 22).

Ora, toda essa sequência já aparecera no trecho d’*Os Lusíadas*, como referenciado, com a ótica particular do poeta sobre esse momento da história portuguesa:

123  
Tirar Inês ao mundo determina,  
Por lhe tirar o filho que tem preso,  
Crendo com sangue só da morte indigna  
Matar do firme amor o fogo acesso.  
[...]

124  
Traziam-na os horríficos algozes  
Ante o Rei, já movido a piedade;  
Mas o povo, com falsas e ferozes  
Razões, à morte crua persuade [...] (CAMÕES, 2015, p. 110-111).

Os versos camonianos parecem cantar com pesar e indignação a morte de Inês de Castro, pois, ao exaltar as suas qualidades femininas (como a beleza e a maternidade, por exemplo), o poeta sublima o amor de Pedro por Inês como um reflexo da própria identidade portuguesa, digno de ser fixado nos anais de sua história. Além disso, Camões investe num bom juízo sobre as atitudes vingativas de Pedro, na medida em que este sempre demonstrou ser, ao longo de sua trajetória, um bom monarca. Nesse sentido, o desfecho narrado por António Sérgio reitera a imagem de D. Pedro como um homem marcado pelo vigor da vingança:

O infante, furioso, revoltou-se contra o pai; dois anos depois subia ao trono; e, passado tempo [...] declarou solenemente casara-se com sua amada, o que sempre conservara em secreto para evitar desgostos a seu pai. Não se limitou, porém, a isto: obteve do rei de Castela a entrega dos assassinos, que andavam fugidos naquele reino, e mandou mata-los na sua presença, tirando-se a um coração pelo peito, e ao outro, pelas costas (SÉRGIO, 1978, p.22).

A parodização desse episódio resulta numa chave central para *Uma viagem à Índia*, posto que, nos cantos III e IV, Bloom narra sua delicada relação com o pai, que o educou de maneira distante, entre socos e beijos no rosto. O protagonista ainda relata que seu pai, John Bloom, era homem de negócios, e nunca se importou com outra coisa a não ser o ganho financeiro: “O meu pai não descansou/ enquanto não comprou prédios novos e velhos, / terrenos para agricultura e para indústria, [...] respeito geral dos seres vivos vizinhos, delicadeza/ e subserviência de metade da cidade” (TAVARES, 2010, p. 133-134). Ainda que ocupe grande parte do canto, é preciso sublinhar que o tema da família cede espaço por instantes à paixão, passando assim a ser o eixo central do canto:

116

Voltemos, porém, à minha família  
onde histórias de amor abundam.  
Famosa entre nós ficou uma mulher,  
de pais nada considerados pela parte pedante dos Bloom,  
que foi muito amada por mim.  
Chamava-se Mary, foi assassinada.  
[...]

118

[...]  
Mary era uma mulher linda, mas a visão engana,  
parece eterna e não é.  
E talvez eu exagere – quem sabe? -  
e Mary não fosse assim tão extraordinária.

119

[...]  
Bloom era, nessa altura, unilateral e o seu único lado

era este: o lado virado para Mary (TAVARES, 2010, p. 152-153).

Como a narrativa aponta, Bloom fora profundamente apaixonado por Mary. Toda sua vida e atenção concentram-se naquele instante para o amor demasiado forte, joia rara num mundo onde “As paixões, exageradas ou não, deveriam / ser protegidas como certas espécies animais, em risco de extinção”, já que “até o amor ficou pálido / depois de certos povos maltratarem, de modo organizado, / conjuntos de pessoas/ que falavam outra língua e lembravam outro passado”. Trata-se, portanto, de um mundo onde se conclui que “Os homens não são seres vivos que mereçam/ especialmente o amor. Porém, o amor existe” (TAVARES, 2010, p. 117).

Prossegue a narração do passado de Bloom:

121

A vida pressupõem dois pés, duas pernas,  
dois olhos, dois braços, e até o cérebro  
tem duas partes: a direita e a esquerda.  
Só o amor quando é forte não tem lado  
esquerdo e direito. É um sentimento central:  
qualquer acontecimento quotidiano, ou extraordinário,  
parece ocorrer nas suas vizinhanças.

122

Mas é assim: deixe-me contar uma história.  
O 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.

123

Parece que o meu pai ainda terá hesitado,  
por segundos, mas as más influências  
podem ser determinantes em actos como este, irreversíveis.  
Ela terá implorado, terá tentado despertar  
a piedade. Mas nada. Foi a morte  
mais vergonhosa que ocorreu nas  
várias gerações Bloom (TAVARES, 2010, p.154).

N’*Uma viagem à Índia*, a execução da amada toma proporções totalmente diversas daquelas vistas n’*Os Lusíadas*, ou mesmo na história de Portugal. Numa simples sucessão de ações, Bloom manda matar os assassinos de Mary: “A tradição mante-se: os homens sofrem – / um a seguir ao outro” (...) “E não há vinganças subtis. / a vingança é uma coisa imensa ou não é” (TAVARES, 2010, p. 158). Por fim, no canto IV, descobre-se a perversão do modelo, pois se revela que: “O pai matara a mulher que Bloom amava e/ Bloom matara o próprio pai. / Precisava pois esquecer duas vezes” (TAVARES, 2010, p. 188). O elo criado entre o assassinato do pai, em vingança a

execução de Mary, é uma das mais claras alusões, em *Uma viagem à Índia*, a *Os Lusíadas*. Mas, para além deste, o sentimento amoroso extrapola o épico lusíada, figurando no texto de Gonçalo M. Tavares como catalizador da desgraça.

Isto ocorre porque a perda de Mary e o indigesto parricídio lançam trevas ao universo de Bloom, tal a dimensão de seus crimes e dos crimes da sua família. Daí, resulta um homem que se perdeu duas vezes de si mesmo. As fugas dos seus atos, do passo e do assassinato transformam-se na única saída possível: “A Índia tornou-se um destino claro / – disse Bloom a Jean M. –, mas percebi de imediato / que não poderia demorar apenas horas / a saltar de um mundo para outro. Obriguei-me / a percorrer o caminho mais lento” (TAVARES, 2010, p. 190).

Ao percorrer o caminho lentamente, Bloom pretende cansar-se no processo da busca. No canto IV, finalmente, assume o papel de um viajante que sai em busca de uma outra versão de si, mas, por não ter expectativas, torna-se, por conseguinte, numa busca pelo nada. Por isso, o protagonista vaga pelos espaços, pois não há pressa de chegar. Ele deixa-se cair lentamente até onde imagina estar seu destino redentor. Logo, a viagem implica, metaforicamente, numa mudança para Bloom.

## 2.5 Obstáculos e mudanças

Em *Pelos espaços da pós-modernidade*, Jacinta Maria Matos (1999) define e articula o ato de viajar como uma condição humana ligada à origem nômade da espécie. Segundo ela, desde o princípio dos tempos, o deslocamento do ser humano teve a ver com um fim único de sobrevivência. Na literatura, o conceito estaria ligado à vida, desde a sua criação como hipótese metafísica para a existência humana. Por isso, a expulsão de Adão e Eva do Jardim do Éden interliga-se com um sentido de afastamento da perfeição irrecuperável, embasando a condição humana de viajante que, paradoxalmente, mais se afasta, numa tentativa de retornar a um estado inatingível. Daí, conclui a ensaísta: “A viagem está, portanto, no centro das contradições que nos definem, dos paradoxos em que existimos e dos dilemas que a nossa vivência no tempo e no espaço nos obrigam a enfrentar” (MATOS, 1999, p. 22).

Ora, observando a trajetória do protagonista de *Uma viagem à Índia*, também para Bloom, a viagem é a natural tentativa de regressar a um passado inatingível. Logo, fico a me interrogar se todo o seu trajeto não poderá ser lido por esse viés? Tal como postula Jacinta M. Matos,

Por isso mesmo a viagem nos surge como metáfora, símbolo e paradigma do fenómeno essencial das nossas vidas: a transição e a mudança que sofremos do nascimento à morte, partida e destino do nosso percurso no mundo. Daí que a viagem, em tudo o que implica de mobilidade e, logo, de alteração, tenha sido uma das mais poderosas imagens através das quais nos significamos e significamos a nossa relação com o mundo, também ele em perpétua mudança, entre o que foi e o que virá a ser (MATOS, 1999, p. 22).

Da esfera ontológica e emocional, a viagem de Bloom constitui uma tentativa de mudança com uma necessidade que a impulsiona: o sofrimento amoroso pela morte de Mary e o pesar pelo assassinato do próprio pai. Já, em outro aspecto, podemos indagar: quais os significados para o homem do século XXI que as viagens de longas distâncias pelo mundo físico carregam em si, onde aviões e as viagens intercontinentais são uma realidade palpável? N’*Os Lusíadas*, todos aqueles significados ligados ao espírito humanista impulsionam a Era das Grandes Navegações, por isso, a descoberta da nova rota para a viagem até as Índias, historicamente, significou prosperidade para Portugal, que pode concluir novos acordos comerciais com outros países europeus. Na épica camoniana, a superação do Cabo da Tormentas (conhecido depois como Cabo da Boa Esperança), literal e simbolicamente, significa grandes mudanças. Não à toa, o canto V é onde o gigante Adamastor aparece, marcando exatamente não só o meio da viagem marítima, mas o *locus* central do próprio poema escrito (AGUIAR E SILVA, 1999; BERARDINELLI, 2000).

Em oposição ao passado português, no mundo contemporâneo, uma viagem como essa não possui os mesmos significados e as mesmas consequências comerciais – a não ser que fosse realizada a pé em alguma campanha solidária – e nenhum valor teria, já que basta tomar um voo em direção ao destino desejado para que, algumas horas depois, se tenha pousado em segurança. Portanto, em comparação a uma viagem marítima do século XVI, nem o trajeto e nem o destino passam a expressar alguma proeza heroica.

Isto quer dizer que o deslocamento n’*Uma viagem à Índia* é muito mais subjetivo, espiritual e interno do que físico e geográfico. Talvez por isso, em oposição ao mesmo espírito desbravador – o da busca pelo que há no exterior –, expresso no poema camoniano pelo Velho de Restelo, que se coloca contra a cobiça por novos territórios, em *Uma viagem à Índia*, a voz contestadora figura transcontextualizada numa senhora que, na fila de embarque do aeroporto, aconselha Bloom sem se dirigir a ele:

101

E os cães têm maior aptidão para a amizade  
que a maior parte dos homens. Foi alguém no aeroporto  
que o disse – uma velha que parecia saber mais coisas  
que os outros. Nada é imperceptível para alguém  
que se habituou a escutar: Bloom percebeu  
que aquela frase prometia algo importante:  
uma profecia? uma ameaça?

102

Os cães são demasiado domésticos,  
e Bloom jamais tivera respeito por um animal  
que por vezes parece assumir comportamentos  
de rosa. Afastando-se dos animais  
que ao quotidiano estão ligados pela coleira,  
Bloom queria aproximar-se dos sítios onde o desconforto  
Exige acções raras, mas decisivas.  
Seria isso, a Índia? (TAVARES, 2010, p.198-199).

Consciente neste momento, o protagonista acaba por não considerar o que o destino lhe sopra ao ouvido e decide partir, recusando-se a deixar-se prender – “tem pressa e quer atrasar-se; / está com medo de ter tanta coragem!” (TAVARES, 2010, p. 199) –, e só ouve quem lhe diz para avançar. Nesse sentido, a viagem representa um meio para um fim único: a própria viagem *per se*. Logo, o que incentiva o movimento é o ato de movimentar-se. Nessa perspectiva, retomando Jacinta Maria Matos,

A viagem passa, portanto, a estar reduzida à sua essência: a do movimento contínuo, a do *ir* sem chegar [...] O destino é, portanto, secundarizado nestes textos, existindo apenas como imperativo inevitável (mas indesejável) de um percurso que se pretendia incessante, mas que, por exigência da vida e da escrita, tem de ser finito (MATOS, 1999, p. 234).

Durante o percurso entre um país e outro, os cantos V e VI representam um tempo fora da realidade. No ar, entre o céu e a terra, o indivíduo desnacionaliza-se, despersonaliza-se: “sentia-se em pleno ar/ como se não fosse um habitante de Lisboa, / mas um habitante desse dia preciso, 8 de Julho” (TAVARES, 2010, p. 203). A viagem oferece a suspensão da realidade de si mesmo, pois o tempo e o espaço, como categorias impostas pelos limites da percepção humana, são anulados, temporariamente, no ato de viajar, permitindo assim a Bloom situar-se entre duas realidades sem pertencer a qualquer uma delas. Em outras palavras, a viagem oferece um corte temporário “com as estruturas convencionais que enraízam o indivíduo e o fixam num determinado local geográfico ou social, retirando-lhe a sua identidade anterior e lançando numa espécie de vazio identitário que diferentes viajantes irão diferentemente preencher” (MATOS, 1999, p. 236).

No canto V, enigmático a ponto de marcar exatamente o meio da viagem, Bloom encontra-se também com o seu gigante Adamastor:

39

Acorda, entretanto, sobressaltado, o velho de boca negra,  
dentes amarelos, que dormia no avião  
ao lado de Bloom. Bloom pensa em animais pendurados  
pelo pescoço, numa corda que sai pela janela de  
uma família distraída. Pensa em crianças que brincam na rua  
e na televisão que anuncia a tempestade  
que mudará o essencial.

O mundo é violento, mas só a cara do velho assusta Bloom (TAVARES, 2010, p. 217).

Em termos de *transcontextualização* paródica, a figura alusiva ao gigante é totalmente destituída dos significados camonianos. Se, n’*Os Lusíadas*, o Canto V é marcado pela culminante transformação das tormentas em esperança, relacionada, é claro, ao triunfo do homem sobre a natureza, em *Uma viagem à Índia*, sua maior característica será o conjunto das introspectivas reflexões de Bloom, que, olhando as cidades do alto, atinge certa percepção acerca um mundo dividido entre as forças opostas: a humanidade e a natureza, nesse canto, apresentam um certo desconcerto percebido pelo viajante lisboeta.

Nesse sentido, a *transcontextualização* paródica faz uso da alusão à figura do gigante Adamastor a fim de ressaltar as imprecisões e os desalinhos do mundo contemporâneo em relação ao trato do meio ambiente. Ironicamente: “Os homens estão deslocados e com insónias. / Tomam comprimidos e dizem/ versos belíssimos, mas esquecem-se de regar/ as plantas” (TAVARES, 2010, p. 218). As reflexões de Bloom concluem-se ao meio do caminho:

43

Mas tudo se passa como se os habitantes  
da cidade fossem, em vez de crápulas,  
substâncias entre o anjo e um material que ao tacto seja semelhante ao  
veludo.

Contudo se passares docemente a mão sobre  
o rosto de alguém das nossa espécie  
ficarás com a mão ferida

[...]

44

Mas de onde vem esta manhã que, apesar de tudo,  
não nos abandona? Somos privilegiados.

O mar é mais catastrófico na televisão  
e nos sítios onde felizmente não estamos.

A terra treme debaixo dos outros  
e o sol mantém uma imoralidade média e neutra

sobre grandes assassinatos. Homens. Enterram corpos em quinas privadas onde plantas robustas nascem com doenças imperceptíveis.

45

Só não se enterra uma máquina: nunca tal foi visto. Há como que uma incompatibilidade entre substâncias que dependem, da eletricidade, por um lado, e a lama: um pormenor sujo do mapa [...] (TAVARES, 2010, p. 218-219).

Bloom dá conta de que, apesar dos avanços tecnológicos e do desenvolvimento da vida no planeta, no meio do processo, algo se perdeu: “Os homens bonzinhos são o alimento dos anjos [...] / o outono já fica melhor nas fotografias [...] / Na cidade já não há pormenores [...] e do coração dos homens o que as mulheres conhecem são electrocardiogramas saudáveis. E vice-versa” (TAVARES, 2010, p. 220-221). Essencialmente, o canto expressa o abandono da sensibilidade humana frente à natureza e aos sentimentos:

51

Por inabilidade, timidez e horários não coincidentes, desde o século passado que o amor se expressa melhor colocado em envelopes, ao longe. Corpo a corpo, o amor transformou-se numa habilidade técnica [...] (TAVARES, 2010, p. 222).

Interessante observar que, na continuidade das reflexões tecidas durante o canto VI, surge uma outra personagem, espécie mesmo de uma correspondente *transcontextualizada* do Veloso que, n’*Os Lusíadas*, narra o episódio heroico medieval d’“Os doze de Inglaterra”. No texto gonçaliano, um velho contador de histórias narra a Bloom a matança que fizeram doze homens, ao defenderem doze mulheres ofendidas por terem sido chamadas de prostitutas, o que de fato eram. Momento marcante da obra, essa cena do referido canto expõe, em síntese, o paradoxo da civilidade humana frente à natureza “mal-educada”, e que, por si só, não se equilibra. Ela depende do homem:

68

Não fosse o petróleo, e a natureza seria dispensável, como um todo.  
O petróleo salva a natureza e os heróis salvam apenas a sua honra quando parecem salvar princesas ou castelos.  
O homem magro, por exemplo, que quase não chegava a horas ao massacre, portou-se como um verso rude: entrou, arrumou o mundo e saiu logo a seguir.  
Foi um valente: um homem que mata assim, como se fosse fácil, merece, no mínimo, ter, o seu nome numa rua, no centro da cidade (TAVARES, 2010, p. 269).

Vale ressaltar que a índole do velho contador de histórias revela uma concepção objetificante da natureza, na qual o que lhe importa são as vantagens que dela pode tirar. Humanidade e natureza são colocadas, assim, em lados opostos. Enquanto a eficiência assume o lugar do natural, tudo o que é natureza protagoniza o lado extremo e oposto à civilidade. O homem, paradoxalmente como parte integrante da natureza, dissocia-se cada vez mais dos seus instintos e sentimentos, tal como expresso na estância anterior: “[...] um homem que mata assim, como se fosse fácil” (TAVARES, 2010, p. 269), ao passo que a natureza intocada se opõe ao progresso, visto como fator capaz de dar equilíbrio eficiente e humano ao mundo naturalmente não civilizado.

As conclusões obtidas parecem provocar uma grande turbulência, que, na falta das figuras demiúrgicas no poema, representa o maior obstáculo no trajeto. Apesar do contador de histórias discursar a favor do progresso técnico civilizador, Bloom ainda preserva em si alguma sabedoria e humanidade, daí que, em meio à tempestade, o herói auxilia um homem cego a se acalmar, guiando-o em seguida ao seu assento. Neste momento, Bloom avizinha-se da mudança, chegando à resolução de que: “[...] a técnica e as máquinas são um engano: / tudo parece fácil, rápido, e os homens/ apressam-se, esquecendo a biologia / que trazem e o modo orgânico como a própria sensatez cresce” (TAVARES, 2010, p. 278).

Por fim, ele sente-se feliz, porque foi capaz de sobreviver a si mesmo e aos obstáculos. E, nesse trajeto, a Índia avizinha-se:

94  
Sobrevive à maldade que a natureza  
por vezes tem,  
e sobrevive à maldade que os homens,  
por hábito praticam.  
E, naquele momento, no ar, alguns metros acima da Índia,  
Bloom põem a mão no bolso;  
sentiu o rádio do pai que nunca funcionara  
e pensou: não devo regressar a Lisboa sem música.  
Pensamento estranho naquela altura, e algo incómodo.  
Porém, Bloom estava feliz. A Índia! (Idem, p. 279)

## 2.6 Decepção

Alcançada a Índia, um intenso processo de decepção em relação ao que Bloom procurava tem início. Os contrastes entre *Uma viagem à Índia* e *Os Lusíadas* se constroem pela quebra das expectativas, tanto em relação ao espaço físico, quanto ao âmbito espiritual. Em Camões, nas estâncias iniciais do canto VII, narra-se de maneira

cuidadosa a chegada de Vasco da Gama e sua tripulação à Calicute. Ali, a Índia é descrita como uma terra de riquezas abundantes e de povo raro, muito distinto de tudo o que se conhece no Ocidente. Camões traz nas estâncias seguintes um apanhado dos aspectos marcantes em relação à geografia, ao povo e à cultura, de onde são destacados as cores, as especiarias e, principalmente, os comportamentos sociais e religiosos por meio do recurso estilístico do *ut pictura poesis*<sup>13</sup>. Assim, na Índia de Camões, uma sinestesia dos sentidos acontece, enquanto Gama, acolhido pelo Catual, passeia pela paisagem local.

Em suma, o canto trata de representar as negociações comerciais sucedâneas entre as duas partes envolvidas de maneira branda e respeitosa, entre Vasco da Gama e o Moçaide. Camões imprime um espírito amistoso nas relações comerciais e, ao fim do episódio, pede à Musa que seu canto de louvor só sublime a quem mereça. No canto VIII, em contrapartida, o Catual visita as naus portuguesas, ocasião em que Paulo da Gama relata em detalhes a importância de algumas figuras históricas e heroicas para a constituição da nação portuguesa, partindo da descrição da bandeira da nau capitânia.

Ao fim e ao cabo, os cantos VII e VIII sedimentam em ambas as narrativas a concretização do principal objetivo: chegar à Índia. Mas, em relação a *Os Lusíadas*, os cantos em questão dão profunda e intensa descrição às terras, valorizando-as por suas abundantes riquezas, como o ouro, as especiarias, a cultura e a religião, enquanto aspectos sociais (e são, por isso, em certa medida elevadas ao *status* do maravilhoso e do exótico).

Já, em *Uma vigem à Índia*, o choque e a decepção assumem posições centrais nos cantos e movem-se como elementos de uma *transcontextualização* paródica, na medida em que se utiliza dos mesmos recursos descritivos para atingir os sentidos opostos daqueles presentes n' *Os Lusíadas*:

1  
 Riquezas abundantes e incorruptas só na  
 Índia, onde o que não se vê é sempre belíssimo  
 e entusiasmo, enquanto sobre a superfície  
 vive gente pobre com ligações apenas  
 à sua sombra; isolados uns dos outros,

<sup>13</sup> Trata-se de um conceito literário utilizado por Horácio, em sua *Arte Poética*. *Ut pictura poesis* significa: “como a pintura é a poesia”, e, apesar de não ter um significado estrutural, veio a ser interpretado como um princípio de similaridade entre a pintura e poesia. N' *Os Lusíadas*, e na literatura em geral, refere-se ao ato de descrever imagens diversas de maneira detalhada e primorosa, dando a impressão de que se está pintando um quadro a partir das palavras. Fonte: *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/ut-pictura-poesis/>. Último acesso em 12 de out. de 2020

indecisos entre avançar e parar, pouco  
ousados nas ações, mas por vezes com um  
discurso mágico, espantoso, capaz  
de iluminar e salvar um homem cansado.  
Índia; e Bloom (TAVARES, 2010, p.285).

Ainda que o processo de desconstrução da imagem da cidade-salvação tenha início nessa estância, o que ela ainda revela é o olhar ocidental estereotipado dirigido ao Oriente, que, em sua maioria, ignora a pobreza e a decadência do espaço em detrimento de uma imaginosa crença num povo, que se eleva espiritualmente através de práticas tântricas religiosas. É isso o que Bloom procura o metafísico, algo que o transcenda, ou alguém que o ame, alguém que o guie. Mas Bloom não leva em conta a hostilidade que a Índia lhe pode oferecer. Aos poucos, esses estereótipos são desconstruídos e uma nova paisagem vai surgindo:

19

Na Índia os homens gritam muito.  
Existe no ar uma densidade humana  
abundante: o ar parece menos aéreo,  
há muitos encontros nas ruas para os raros encontros  
e a pobreza material é evidente e contrasta  
com a riqueza das histórias que velhos  
sentados em esquinas recentes contam  
às mulheres sensatas e aos turistas.  
Numa única rua, um continente aperta-se  
Para que cada um possa vender o que tem

21

Na Índia, homens velhos que escutámos  
durante horas e julgávamos já eternos,  
levantam-se, subitamente, e começam a  
urinar em plena rua, para cima do lixo  
que cães, segundos antes, estavam a mastigar.  
Respeito e nojo coincidem estranhamente  
no mesmo homem: o mundo não  
é claro e depois escuro, o mundo, cada pedaço dele,  
é claro e escuro.  
E quando um místico urina com displicência ao nosso lado  
ensina-nos isso, e outras coisas (TAVARES, 2010, p.292).

Ora, aqui vale recuperar uma passagem de *O romance do século XX*, onde Jean-Yves Tadié (1992) escreve sobre as novas tendências trazidas pelo romance novecentista. Um dos conceitos apresentados diz respeito às cidades e em como suas representações literárias assumem novas proporções, deixando de ser um mero pano de fundo da ação. Segundo o ensaísta francês, elas influenciam de maneira plena a constituição do enredo e das próprias personagens, não só como um reflexo da realidade – e não como uma *reprodução* do real –, mas como uma *produção*, um desvio:

A cidade convoca também o percurso, com ou sem objetivo, diligência, ocupação ou passeio, dos indivíduos e das massas. [...] é o horizonte da ação, mas participa nela e torna-se agente. [...] A cidade é um “fora” que tem um “dentro” que tentamos atingir. Acolhe e afasta; e hierarquiza. Assim a descrição procura uma essência em profundidade, ou uma superfície a descrever, ou um sistema de valores [...] a literatura dá uma voz a esse silêncio e faz passar a cidade do mundo da função ao do sentido. É o romance que torna sensível não só a aparência (e trata-se da descrição), mas o sentido da cidade (TADIÉ, 1992, p. 128).

Ora, gosto de pensar que, em *Uma viagem à Índia*, Gonçalo M. Tavares, no canto VII, postula e exacerba essa metodologia de criação, posto que as imagens atualizadas pela sua visão particular e contemporânea da Índia operacionalizam um outro sentido para o espaço físico, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, uma dinâmica interiorizante, refletida num movimento de desconstrução e reconstrução interna para o protagonista:

22

Bloom não conta pelos dedos, mas sabe fazer cálculos.  
O rácio deuses/humanos é altíssimo  
- e também, por exemplo, o de doenças -,  
o que talvez não seja coincidência.  
Doentes sem pão nem sítio para se deitarem  
inventam deuses opulentos que habitam palácios  
enormes. Tudo é grande na Índia: a população,  
os deuses, os efeitos de magia, as cidades –  
mas tudo isto é mais pequeno do que a paciência  
dos pobres (TAVARES, 2010, p. 293-294).

Ao longo do canto, Bloom conhece Anish, um amigo do francês Jean M. que, na Índia, lhe dá hospedagem e serve como intérprete. Anish oferece ensinamentos sobre o país, enquanto passeiam pelas ruas, num diálogo muito próximo da passagem do Canto VII, na épica camoniana. No texto gonçaliano, porém, ao fim do passeio, no lugar do Moçaide, o herói encontra-se com o Sábio Shankra, de quem espera tomar sabedoria. Na verdade, ele pretende roubá-la de Shankra e, assim, “decepar a cabeça da [tua] biblioteca” (TAVARES, 2010, p.341):

56

A verdade é que Bloom apenas cobiça.  
maravilhado, uma edição do livro “Mahabarata”  
que parecia ter mais anos  
que muitos países. (Em edições antigas  
de livros sábios, até o pó e os bichos da Antiguidade,  
que pulam entre as páginas,  
têm lições a dar. Bichos mortíferos desactivados  
transformam-se, com o tempo, em dóceis  
insectos e, com mais tempo ainda,  
em belas borboletas.)

57

Acreditava, por isso, Bloom que a edição antiga de um livro sensato era duplamente sensata. Bibliófilo, a pensar de por vezes agir, e muito, mais bibliófilo dos olhos aos dedos que seguravam a página, Bloom era homem capaz de assaltar um país à mão armada só para entrar na sua biblioteca privada, e, da terceira prateleira a contar de cima, tirar, por exemplo, um original da “Imitação de Cristo” com uma capa antiga, magnífica (TAVARES, 2010, p.343)

A cobiça de Bloom em relação ao texto sagrado hindu, o *Mahabarata*<sup>14</sup>, revela uma nova e sagaz tentativa de absorver do outro a sabedoria que em si mesmo não possui. Se alcançar a Índia em uma nova rota marítima, outrora desencadeou crescimento e riquezas ao reino português, agora, em *Uma viagem à Índia*, as mercadorias são substituídas pelo saber. Os livros são objetos de cobiça do herói, que pretende retornar como dono de uma história roubada. Mas, dessa vez, a hostilidade sobressalta a ação:

61

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 Séneca, em edição antiga e com as 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.

62

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 um esfera mas sim outra coisa. Porém, de facto, de homem e em cima do mundo, tudo há e nada espanta.) (TAVARES, 2010, p.345-346)

Na verdade, a cobiça mútua torna Shankra um sujeito hostil. Apesar disso, dias depois, as duas personagens reencontram-se, quando o sábio oferece a troca bibliográfica entre eles. Bloom aceita, mas não antes de apresentar-se:

71

---

<sup>14</sup> Como explica Steven J. Rosen na apresentação de *Mahabahrata*: “O Mahabharata é, originalmente, uma imensa obra de cerca de 100 mil versos em sânscrito. Profundamente reverenciado pelos indianos como um texto sagrado, forma a base do pensamento religioso e filosófico hindu há milhares de anos” (ROSEN, 2016, p.8)

**Venho da Europa, sou europeu e português.**

Quando levanto os olhos para o céu  
levo comigo o que recorro da História

[...]

**Eu venho da velha Europa**

e nela tenho orgulho: ainda tem futuro,  
nem tudo nela está já visível

75

Eu quero levar metade do que tu sabes,  
que, somado à metade que ignoro,  
me permitirá ser curioso na direção certa.  
Apenas com a minha ignorância, seria curioso  
como um ignorante;  
com parte de tua sabedoria serei curioso  
como um sábio.

Querer perceber o mundo e a nossa cabeça,  
tal deve apressar-nos como se apressa quem  
está prestes a afogar-se – exclamou Bloom (TAVARES, 2010, p. 349-350;  
grifos meus).

Nesse momento paradigmático, Bloom estatui-se como aquele que busca a salvação para todo o seu continente, numa nítida expressão expansiva de sua identidade, posto que ele afirma a Shankra que pretende regressar à Europa como nova árvore, capaz de transmitir vantagens ao velho solo. E, por causa disso, porque já “conhecia os estragos que o bom / e o mau tempo europeus provocaram nos livros sábios, / agora poderia perceber e cheirar o pó antigo da Índia num velho livro” (TAVARES, 2010, p. 352), absorvendo assim a sabedoria que lhe salvaria e ao seu continente.

No entanto, a decepção atinge-o, porque Shankra, na verdade, se revela um ladrão de livros: pretende ficar com os volumes de Bloom, mas também com o seu *Mahabarata*. Assim, os capangas de Shankra agarram Bloom e ameaçam sua vida, colocando lâminas a garganta: “Os místicos discípulos do místico Shankra, / que Bloom tinha vindo de longe visitar para aprender assuntos de invisibilidade” (TAVARES, 2010, p. 358), ironicamente estavam como o seu mestre muito apegados ao aspecto material: “Mestres religiosos, mas mal preparados: incapazes de olhar para uma nota perdida no chão / sem ruborizar” (TAVARES, 2010, p. 358).

Se n’*Os Lusíadas*, ao fim do Canto VIII, Camões chama atenção para o poder corruptivo e destruidor que o dinheiro possui, uma força capaz de tornar “falsos os amigos”, iludindo e corrompendo “virginais purezas” (CAMÕES, 2015, p. 249), n’*Uma viagem a Índia, a transcontextualização* paródica especula pela voz do narrador a exploração de tal aspecto humano:

E o dinheiro, como há muito Bloom sabia,  
 torna os homens previsíveis,  
 como a galinha que segue até o fim dos dias  
 uma linha recta traçada no chão.  
 O dinheiro existe nas montanhas, planícies,  
 cidade e campo.  
 Destrói reis, carpinteiros e santos. (E quando não há  
 ainda destrói mais) (TAVARES, 2010, p.359).

Ironicamente, apesar da expressão e consciência do poder destrutivo que possui o dinheiro sobre os homens, n’*Uma viagem à Índia*, literalmente a salvação de Bloom se atrela ao dinheiro, livrando-se da morte porque pôde pagar pela sua vida. Alterados completamente os sentidos camonianos atribuídos ao dinheiro, na cena final, o lisboeta chega à conclusão: “Ah, tão mau é o dinheiro, tão mal e horrível / quando não me pertence, pensa Bloom, / enquanto passa diretamente, sem intermediários, / verbas de ignóbil Europa / para a sábia, sensata e receptiva Índia,” (TAVARES, 2010, p. 359).

Na conclusão, portanto, o que figura como malefício não é pois o dinheiro *per se*, mas o possuí-lo ou não. No fundo, o dinheiro manipula os homens, e quem o possui o acaba por exercer um jugo sobre os outros.

## 2.7 Retorno

No fim de sua hostil estadia na Índia, o lisboeta consegue fugir das garras de Shankra, que, pelo que se sabe, “não ficou satisfeito por Bloom estar ainda vivo” (TAVARES, 2010, p. 365). Porém, uma última carta na manga livra o protagonista novamente: Bloom leva consigo, escondido junto às roupas do corpo, a velha edição do mítico livro *Mahabarata*. E ainda mais: ele “mostra a Anish / um cordão de ouro que roubara na casa do mestre Shankra” (TAVARES, 2010, p. 365). Em posse do colar, num novo acordo conduzido pelo amigo indiano, Bloom arremata de volta suas edições de Séneca e Sófocles, mantendo ainda o tomo do *Mahabarata*. O guru nem ao menos se dá conta do que se passa, já que, para ele, o que importa é a restituição do colar. Pontua o narrador neste momento ironicamente: “Ninguém é tão tonto / que não veja no ouro valor incomparavelmente maior” (TAVARES, 2010, p. 366).

Nem mais um dia disposto a correr riscos, Bloom toma um voo da Índia (com escala) para Paris, carregando somente o que levava, e é claro, o *Mahabarata*, “prova mesquinha, prova com páginas, / mas prova” (TAVARES, 2010, p. 367), de que lá esteve. A jornada não o tornou sábio, e nenhuma grande mudança aconteceu. Pelo contrário, as experiências adquiridas só reafirmaram suas desilusões:

14

[...]

Da Índia não trago a imortalidade

(o que me fará falta, sem dúvida), trago, sim,

maus-tratos físicos e a perda definitiva das ilusões.

E trago ainda o que levei: o velho rádio do meu pai.

Não funcionava. E ainda não funciona (TAVARES, 2010, p. 368).

Com significados opostos, muito embora direcionados num mesmo sentido de regresso, o canto IX d’*Os Lusíadas* constitui a ocasião em que ocorre a coroação do esforço e da bravura dos barões assinalados, que acabam de lograr sucesso em tão ditosa contenda, sendo agraciados pela comovida Vênus, que decide premiar os navegantes com um momento de júbilo. Pois então, com a ajuda de Cupido, Vênus fere de amor as nereidas e as ninfas, fazendo surgir em alto mar uma ilha mágica de natureza abundante e de paradisíaca beleza, onde lograssem encontrar “Algum repouso, enfim, com que pudesse / Refocilar a lassa humanidade” (CAMÕES, 2015, p. 255).

Se, por um lado, o retorno dos nautas lusitanos é uma tranquila viagem por águas desbravadas (e, agora, por mares já navegados), consagrada ainda pela tranquila passagem pela Ilha dos Amores, no texto gonçaliano, a *transcontextualização* paródica perverte todo o sentido sublime do referido episódio da “Ilha dos Amores”, posto que a estância 16 (Canto IX) prenuncia águas turvas:

16

Dizem que no regresso nunca há surpresas

- as aventuras ocorrerem sempre na ida,

no primeiro percurso. Como se os factos

traficassem tempos propícios para o

desassossego e outro para o descanso

dos guerreiros [...] (TAVARES, 2010, p. 369).

Voando direto à Paris, onde ficariam poucos dias devido a uma escala, Bloom consegue avisar Jean M que estava regressando da Índia. O amigo parisiense, porque conhecia muito bem a trágica história de Bloom, assume neste momento da narrativa um papel semelhante ao desempenhado por Vênus e Cupido. Como se fora uma maneira de compensar a decepção sofrida por Bloom, Jean M organiza “um volumoso prémio fisiológico [...] Comprava bebidas; / escolhia receitas afrodisíacas. E combinava com / mulheres fáceis facilidades ainda maiores” (TAVARES, 2010, p. 370). Na verdade, em *Uma viagem à Índia*, a Ilha dos Amores passa a ser recriada a partir das intenções solícitas de Jean M: “Se Bloom não encontrara a tranquilidade / pelo espírito talvez a encontrasse através / da pele [...] O júbilo surge pelas / mais diferentes vias;

nada é linear nos / homens, somente as leis da física são / previsíveis, por exemplo [...]” (TAVARES, 2010, p. 370-371).

Nessa outra Ilha dos Amores *transcontextualizada*, edificada pelos signos da decepção e da frustração, não existem sentidos que elevem o amor camoniano, isto é, um híbrido contraditório entre o desejo carnal e o amor platônico, ao estigma de recompensa divina (MACEDO, 2012). O que acontece neste canto é antes a celebração da derrota, uma consolação pelo desastroso “falhanço intelectual e espiritual” (TAVARES, 2010, p.370) de Bloom. A destituição de qualquer valor positivo da celebração torna clara a ironia paródica presente na *transcontextualização* desse episódio tão marcante d’*Os Lusíadas*. Na obra de Gonçalo M. Tavares, as breves reflexões amorosas de Jean M adiantam a concepção amorosa presente no episódio, em que o sentimento amoroso equivale ao desejo em desequilíbrio:

24

Claro que o 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 os dois – 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.  
É que nenhuma descoberta da ciência modifica tão  
fortemente o rosto de um homem  
como os momentos de prazer (TAVARES, 2010, p. 372)

Já na companhia das prostitutas – espécie de *transconstextualização* feminina das ninfas e das nereides –, os amigos dirigem-se de táxi ao centro da cidade, descem e entram num bosque. Neste cenário, não há caça às ninfas, nem permuta amorosa, ainda que o espaço surja descrito em pormenores, exibindo (tal como no modelo camoniano?) uma magnificência virginal da natureza.

A título de comparação, n’*Os Lusíadas*, Canto IX:

53

Três formosos outeiros se mostravam,  
Erguidos com soberba graciosa,  
Que de gramíneo esmalte se adornavam,  
Na formosa Ilha alegre e deleitosa.  
Claras fontes e límpidas manavam  
Do cume, que a verdura têm viçosa;  
Por entre pedras alvas se deriva  
A sonora linfa fugitiva.

54

Num vale ameno, que os outeiros fende,  
Vinham as claras águas ajuntar-se,

Onde uma mesa fazem que se estende  
 Tão bela quando pode imaginar-se.  
 Arvoredo gentil sobre ela pende,  
 Como que pronto está para *afeitar-se*,  
 Vendo-se no cristal resplandecente,  
 Que em si o esta pintado propriamente (CAMÕES, 2015, p. 266).

Ora, não à toa, a paisagem descrita pelo narrador gonçaliano parece pertencer ao mesmo cenário, integrando o *locus amoenus* paradisíaco, tal como mencionado no poema camoniano. Nas mesmas instâncias do Canto IX, de *Uma viagem à Índia*:

53

Porque aquele bosque é tranquilo,  
 (como se tivesse sido organizado por um  
 poeta chinês antigo). Ramos castanhos  
 recebem o vento incolor com a alegria  
 da tela que recebe as mais intensas tintas.  
 Vento tão lento que parece um provérbio  
 natural. Os instantes existem, mas parecem  
 recuperáveis. Nem o tempo se perde, ali,  
 onde nenhum ruído da cidade entra.

54

Ao longe, pequena colina. Em parte  
 alguma um simples assobio humano  
 parecerá insultuoso. Na natureza afastada,  
 os domingos de manhã sucedem-se sem  
 interrupções. Só o vento parece impedir  
 a monotonia no espaço. O sol entra pelas  
 folhas e é a única informação do exterior.  
 A realidade parece finalmente completa  
 porque não há uma única máquina nas imediações. (TAVARES, 2010,  
 p.382)

Se as semelhanças e similaridades do cenário descrito implicam na criação de um mesmo lugar paradisíaco, onde n’*Os Lusíadas*, a Ilha sugere “uma imagem de possível regresso ao Éden bíblico, através de um desejo sensual que, por mediação das ninfas e de Tétis, se ergue até a uma visão transparente de toda a máquina do mundo [...]” (SARAIVA & LOPES, 1995, p.339), já, em *Uma viagem à Índia*, a calma expressa pelo *locus amoenus* constitui uma bem sucedida maneira de despistar o leitor.

Vejamos. No Canto IX d’*Os Lusíadas*, a (re)criação de um paraíso terreno, através da materialização da Ilha dos Amores e da consumação do desejo amoroso, faz com que o Gama e sua tripulação atinjam um grau de imortalidade, de teor sagrado, tanto pela consumação amorosa, entre humanos e divindades, quanto pelo posterior vislumbre da máquina do mundo. Em *Uma viagem à Índia*, o espaço e as ações não se complementam, porque em nada coincidem a ditosa natureza e o desejo carnal criado por mero acordo comercial, fazendo com que o aspecto das relações resulte em ações

mecânicas e frias, como o metal: “Uma sequência grande entre dois / corpos: a expansão e a intensidade / cheiram e o cheiro aumenta / brutalmente o que se faz e a vontade de prosseguir” (TAVARES, 2010, p. 392).

Daí que uma brutalidade vai se expelindo do âmago de Bloom, lançando-o, aos poucos, num estado de transe e auto-confrontação, donde sua identidade torna-se cada vez mais uma questão para a qual não se tem a resposta. Como bem esclarece o narrador: “Os risos na nudez excitada destroem / o que ainda se reconhecia daquele homem” (TAVARES, 2010, p. 392). Na verdade, a Índia acabou por destruí-lo por completo, posto que Bloom mais parece um corpo composto de híbridos que apenas vaga:

84

Blomm mostra afinal o que um ser vivo  
tem de híbrido: nenhuma qualidade  
calma existe agora no homem  
que viajou para conhecer a vida e os vivos.  
Não há Índia. Nem se quer o desejo de Índia.  
[...] (TAVARES, 2010, p.392-393)

Percebe-se, nesse percurso, que Bloom teve de ir até à Índia e voltar para perceber que “não há Espírito” (TAVARES, 2010, p. 397). Da sua provisória configuração identitária, que buscava por redenção através da sabedoria, surge a negação da possibilidade de qualquer salvação. Ou seja, o que esperava encontrar Bloom na Índia, se “há muito / perdeu o livro essencial” (TAVARES, 2010, p. 396)? A percepção da descoberta coloca-o, assim, num estado de pânico de onde uma súbita ânsia toma conta do seu ser:

94

Está vivo e, por isso, é menos ingénuo,  
não é santo nem sábio; é um corpo e move-se, nada mais.  
Bloom, olha de novo para a mulher ao seu lado,  
mas agora, na sua cabeça, só vê a cidade  
de Lisboa. Lisboa e Lisboa.  
Está na hora rápido; rápido: é isso!  
aperta os botões da camisa, Bloom (TAVARES, 2010, p.397)

Vale ressaltar, aqui, que, assim como n’*Os Lusíadas*, o Canto X de *Uma viagem à Índia*, dando sequência a tarde de “obscenidades ferozes” (TAVARES, 2010, p. 403), tem seu início com a narração de um suntuoso banquete. Em meio à natureza do bosque, numa despreziosa cabana, três homens e três mulheres consomem arroz, peixe,

vinhos e aguardente, “derretem de novo um material simples / mas que faz pensar muito e de forma estranha [...] fumam coisas, bebem outras” (TAVARES, 2010, p. 416-417).

Numa cena regada a efeitos do álcool e outras drogas, o grupo de amigos passa a tarde a gargalhar sobre os mais variados devaneios. No meu entender, toda essa passagem constitui uma declarada *transcontextualização* daquele diálogo entre o Gama e Tétis, agora em uma prosa incessante, onde a prostituta que esteve com Bloom narra sua melancólica trajetória. Bloom, cada vez mais introspectivo e desinteressado no relato da mulher, começa a tomar conta da condição desesperadora em que se encontra:

72

Bloom, naquele momento, tem a excitação misturada com muitas imagens. Os pensamentos existem mesmo quando a mulher de corpo pormenorizado avança e recua à sua frente numa dança perigosa.

**Tenho de regressar a Lisboa, pense Bloom.**

**E, de novo, a excitação perde, e por muitos, para a melancolia**

73

Regressar a casa antes que a desordem provocada pela nossa ausência se feche numa segunda ordem que nos expulse – eis que Bloom pensa em assuntos antigos enquanto olha para quem dança de forma moderna. Mas a mulher para, percebe; e o banquete perde, naquele momento, de repente, a condição geral da alegria (TAVARES, 2010, p.424, grifos meus).

Nesse momento de virada, Bloom de súbito levanta-se abandonando o banquete: “saem os dois de casa para o bosque / e não há ponto final para as surpresas [...] Bloom está nervoso e irritado; excitado e perigoso” (TAVARES, 2010, p. 426). Aludindo uma vez mais ao Gama e à Tétis, que, no poema de Camões, se dirigem à máquina do mundo, a caminhada a esmo pelo bosque leva-os não a qualquer momento profético, tão pouco alguma estrutura mecânica (os móveis da máquina do mundo) é avistada. Toda a *transcontextualização* das passagens, que no modelo camoniano se referem ao futuro glorioso dos heróis lusitanos e do império português, em *Uma viagem à Índia*, ocorre na construção de um espaço para uma confrontação do estado do ser europeu, metaforizado em Bloom.

Aliás, numa contemplação mais chã e incômoda, a estância 79 do Canto X de *Uma viagem à Índia* – mesma altura onde se introduz n’*Os Lusíadas* a explicação da máquina do mundo – sugere a reflexão sobre o novo século:

A Europa leva ao fim do sai os pés  
 num balde de moedas, e em novas carteiras  
 baratas – compradas à entrada do Metro –  
 já está previsto espaço para o Espírito.  
 O espírito cabe aqui; os cartões de identificação mais abaixo.  
 Tudo tem o lugar,  
 e o século XXI já o percebeu.  
 (Valeu a pena viajar, pensa Bloom) (TAVARES, 2010, p. 427).

Bloom descobre que, enfim, a viagem não era essencial, embora necessária, para se encontrar o espírito pelo qual saíra de tão longe. Nem ao menos sabe se aprendeu em movimento ou quando parou, pois, como sugere o narrador, “É difícil contabilizar tais assuntos, mas o certo / é que agora, naquele momento, as coisas do mundo / rezam para que Bloom avance, saia dali e regresse a casa” (TAVARES, 2010, p. 428). Bloom passa o resto da caminhada a raciocinar – o quanto pode – sobre o que aprendeu e o que esqueceu no percurso, chegando, por fim, à conclusão de que o mundo é feito de “pequenos parágrafos, / grandes saltos, nenhuma continuidade” (TAVARES, 2010, p. 432):

95  
 Fornicou, pensou, nadou no mar, apaixonou-se  
 foi amado, não amou, teve uma certa adoração  
 por uma certa música mágica que vem dos números  
 [...]

96  
 Teve velocidade de quem é empurrado e depois de quem empurra.  
 Ganhou várias vezes e perdeu suficientes.  
 Conhece as duas sensações – tristeza  
 e júbilo – e já percebeu que só um instante as distingue.  
 [...]

98  
 Foi corajoso e covarde,  
 fugiu e aproximou-se da estranheza.  
 Quando estava forte percebeu que o seu dever  
 era aproximar-se/ e quando estava fraco que o melhor instinto  
 era afastar-se.  
 Mas não rodeou a estranheza e não a ignorou.  
 Cedo percebeu que aquilo que não compreendia  
 era aquilo que o picava no rabo e o fazia ter pressa (TAVARES, 2010, p. 432-433).

Entretanto, do que é essencial em sua jornada, na qual não procurou extraordinárias proezas, mas viveu o suficiente para perceber que “as várias epopeias que existem / num dia só dia de Inverno onde o tédio / e o frio empurram levemente o homem para a janela” (TAVARES, 2010, p. 434), o ato de tornar-se imóvel surge como

a única epopeia possível. E porque perdera o “céu na viagem à Índia, / sentia-se prestes a perder o resto” (TAVARES, 2010, p. 435):

[...]  
 Já não toco o chão com a parte do corpo  
 a que vulgarmente se chamam pés.  
 Estou entre o solo e o céu, em sítio intermediário, pousado sobre o nada, em  
 caminho  
 indeciso. O pior sítio para se estar vivo  
 é entre aquilo que um dia nos exige  
 e aquilo que o eterno promete. No meio, eis o sítio pior (TAVARES, 2010, p.  
 435).

Bloom percebe que não saídas para ele, posto que se tornou outro após a morte de Mary e o assassinato do pai, “como uma pedra atirada ao ar regressa. Mas não há regresso depois de a pedrar para no chão” (TAVARES, 2010, p. 436). O fim da viagem para Bloom acaba por ser o próprio chão: “Basta de Paris, basta de Índia. Bloom quer Lisboa” (TAVARES, 2010, p. 437). Assim, no canto X, a urgência do retorno transtorna o viajante. O sentimento discordante sobre a viagem e a conclusão decepcionante jogam-no numa total compleição tediosa de sua própria existência:

125  
 E neste ritmo impassível o amor frequentara  
 certos dias como um intruso.  
 Bloom tivera uma mulher chamada Mary e  
 matara o próprio pai por ela;  
 e o que restava agora desses excessos? (TAVARES, 2010, p. 441).

Absolutamente nada lhe resta: Mary morreu, o pai foi assassinado pelo próprio filho, sua única esperança (a Índia) somente lhe rendeu frustrações, pois o tédio definitivo tomou conta de si, enojando-o da própria existência. Tão subitamente, o narrador revela um assassinato: “Um cadáver foi encontrado no lago de um parque [...] / foi, o herói Bloom / quem matou a mulher” (TAVARES, 2010, p. 444).

Depreende-se, já quase no final do trajeto, que as ações de Bloom se tornam imprevisíveis, tendo em vista que o brutal assassinato se constitui uma maneira de transgredir o vazio tedioso que sente, ou ainda uma forma de vingar-se da condição de inércia a que foi jogado, devido às circunstâncias e aos caminhos que suas experiências o levaram:

134  
 [...]  
 E foi assim mesmo: o contacto físico, de repente,  
 enojou definitivamente Bloom.

A mulher quis abraça-lo; ele pegou  
 numa parte mineral da natureza  
 e num único acto vingou-se dos longos dias sem vontade de agir.  
 A cabeça da mulher tornou-se disforme,  
 e o sangue provou ser um elemento  
 que nos outros é quase imperceptível (TAVARES, 2010, p.444).

Na verdade, toda essa cena reitera a violência como um daqueles “traços constitutivos do homem contemporâneo, configurando-se como mais uma das experiências humanas de crescimento e de dominação sobre o outro” (SANTOS, 2018, p. 245), tal como propõe Rosana Zanelatto Santos. E se crescimento há, este só se dimensiona pela sensação de decepção e de reação violenta, demarcando a sua dominação sobre o corpo feminino do outro.

Por outro lado, de repente, é como se o assassinato maculasse o bosque. O lugar torna-se turvo, mas, no coração de Bloom, há uma certeza, um “refrão / já não sou um impulsivo que mata, sou um assassino” (TAVARES, 2010, p. 445). Ou seja, é pela constatação de um aspecto brutal, perverso e violento – o assassinato de uma inocente – que o protagonista assume uma autoconsciência e, ao mesmo tempo, a imortalidade se alcança no poema:

139

Nos homens que matam existe um certo orgulho  
 temporário muito próximo da sensação da imortalidade  
 que manuais religiosos descrevem com pormenor.  
 Demónios, um morcego que bate na cara de uma rapariga,  
 um homem que procura nas cinzas um moeda fraca  
 uma data a excluir do mundo pois aí morreu  
 quem era amado, uma gastronomia psíquica que  
 faz loucos sucessivos, a conclusão do tédio,  
 40 000 nomes têm a maldade e metade deles está escondida  
 numa lâmina, no metal e nas pedras.

140

Uma extraordinária flor procura com o seu cheiro  
 a reanimação de um corpo,  
 mas o corpo está morto e o nariz perdeu capacidades  
 em conjunto com o coração e a inteligência. Morre-se  
 no fundamental, mas também em cada um dos pormenores  
 que existem no corpo vivo (TAVARES, 2010, p. 446).

Ora, muito diferente do que surge expresso no décimo canto camoniano, em *Uma viagem à Índia*, não parece haver uma expressão de uma esperança futura, porque esta não alimenta e nem dá a vislumbrar qualquer expectativa. Na verdade, esse Canto narra como morreu o que era fundamental, pois “Um homem perde o essencial quando não tem uma única vontade forte” (TAVARES, 2010, p.439). Só há uma indiferença

fria e genuína. Neste sentido, concordo com Diogo da Silva Nascimento, quando chama a atenção para uma aparente visão positiva sobre o futuro, quando, na verdade, o ceticismo de Bloom o coloca numa via estritamente contrária. Afinal, como bem sublinha Nascimento, é nessa desarticulação e desconstrução de um tempo futuro áureo e esperançoso que Gonçalo M. Tavares “desconstrói, assim, essa visão utópica sobre o que está por vir” (NASCIMENTO, 2015, p. 39).

Não à toa, ao regressar a Lisboa, percebe-se um Bloom totalmente oco, alguém que:

149

Procurou o Espírito na viagem à Índia,  
encontrou a matéria que já conhecia.  
Nada agora o faz hesitar; animais bem-comportados,  
e agarrados por coleiras a árvores ladram  
quando ele passa.  
[...]

151

Bloom ouviu histórias,  
leu sete mil livros, estudou, conheceu homens  
e mulheres, viu e tocou em mais de dois mil  
objectos diferentes; e agora, quando anda,  
não pensa em nada (TAVARES, 2010, p. 449-450).

Na verdade, depois de todo o trânsito transcorrido, a experiência adquirida não alterou o protagonista. Simbolicamente, Bloom abre mão de toda a sabedoria (apenas bibliograficamente) acumulada em sua mala (os livros raros), já que, depois de entregar seus pertences a um velho que passava “e talvez não saiba ler”, a “viagem / à Índia acabou numa rua de Lisboa”, levando-o à conclusão de que a “Ingenuidade é irrecuperável” (TAVARES, 2010, p.451). Na beirada de uma ponte, de onde pretende se atirar, Bloom não pula por simples acaso, por causa de uma mulher que passa e pergunta se ele não gostaria de conversar. E ainda que ceda ao convite da mulher, nada parece estar garantido. Assim, a narrativa termina de maneira brusca e antecipada, sem um ponto final para a história do protagonista, que, sem indícios de mudança, segue vivendo o definitivo tédio do século.

Como uma epopeia possível do/no século XXI, parodiando o modelo camoniano, *Uma viagem à Índia* arquiteteta-se como um poema de proporções anti-épicas pelas vezes sem conta que subverte toda a epicidade de Camões, desde o modelo estrutural epopeico até os mais agudos temas. Espécie de retrato do país de onde vem,

Bloom protagoniza o espírito e a encarnação do europeu do/no século XXI. Perdido, solitário, amoral e mergulhado em melancolia e tédio, o indivíduo não sabe quem é.

Na perspectiva aqui apresentada, o texto paródico de Gonçalo M. Tavares funciona como um momento ápice dentro do seu projeto de escrita ficcional. Profundamente múltipla, a obra em foco revela-se como um amálgama de tudo o que o autor vem escrevendo, capaz de refletir, em Bloom, alguns dos mais centrais problemas do século atual. Por certo, como afirma o próprio autor em entrevista (TAVARES, 2010), *Uma viagem à Índia* não deixa de ser um trabalho sobre o clássico camoniano, mas também resulta num exercício de pura ficção, centrado numa criatura ficcional, completamente afastada em termos de conteúdo daquele mundo clássico, ao qual se refere a todo momento:

É como se, passo a passo, Bloom seguisse o percurso dos *Lusíadas*. Mas acompanha-o como se partisse de um mapa de um outro mundo, um mapa que vai dizendo: agora há aqui um conflito, agora alguém mostra os objetos que trouxe de longe, etc. E esses acontecimentos são passados para 2003, para um personagem de ficção que parece ela mesma saber que é personagem de ficção. E nesta passagem tudo se altera: na viagem de Bloom todos os acontecimentos são mínimos, a sua mesquinhez e a mesquinhez do que lhe acontece está sempre presente. Não é um herói antigo, é uma personagem de ficção moderna, com as misérias modernas e com a ironia como arma que utiliza para se defender do mundo [...] Bloom, é uma personagem de ficção que age totalmente sozinho. É um individualista do século XXI. Alguém que foge sozinho, decide apenas pela sua cabeça e regressa, no fim também sozinho (TAVARES, 2010).

Retomando fundamentalmente a definição de arte paródica de Linda Hutcheon (1989), tem-se em conta que a paródia, não sendo de modo algum um fenómeno novo, encontra-se nas formas de arte do século XX, diante duma forte tendência a incorporar comentários críticos dentro de suas próprias estruturas textuais. Nesta configuração, ela surge como uma espécie de “processo integrado de modelação estrutural, de revisão reexecução, inversão e ‘transcontextualização’ de obras de arte anteriores” (HUTCHEON, 1989, p. 28). Resignificada, portanto, como género crítico e irónico típico da pós-modernidade, a paródia oferece, através do processo de inversão irónica de um modelo, uma intensa (des)continuidade em relação a uma determinada tradição literária, ao passo que, ao repetir um modelo, uma temática, realiza ao mesmo tempo a retomada do passado.

Se, como afirma Linda Hutcheon, “a paródia é, neste século, um dos modos maiores da construção formal e temática de textos. E, para além disto, tem uma função hermenêutica com implicações simultaneamente culturais e ideológicas” (HUTCHEON,

1989, p. 13), acredito que *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, se estabelece como uma *transcontextualização* paródica de *Os Lusíadas*, de Luís de Camões, na medida em que preenche o espaço do gênero épico em todas as suas acepções e implicações culturais, simbólicas e ideológicas, mas, sempre a título da subversão e da inversão irônica. E tanto assim é que os cantos *transcontextualizados*, analisados anteriormente, denotam o aspecto hermenêutico do autor que pretendeu repetir os passos camonianos da viagem até a Índia, mas, agora, de maneira diferente e tão fiel quanto possível a um mundo globalizado. Portanto, a rasura aos e a subversão dos cantos d'*Os Lusíadas* lança o leitor no campo dos debates culturais da pós-modernidade, dos diálogos intertextuais entre a tradição literária portuguesa e a contemporânea ficção portuguesa cosmopolita (globalizada).

Partindo da premissa de que a personagem Bloom representa no texto um indivíduo simbólico de um sujeito e de uma ideologia nacionais, que expressam o espírito de um tempo e de um espaço, a paródica *transcontextualização* da obra camoniana estabelece a personagem Bloom, sempre em comparação com as criaturas d'*Os Lusíadas*, como um ser português/europeu do século XXI, e, portanto, como expressão do homem contemporâneo. O protagonista lisboeta representa um tempo no qual não existe nenhuma ideologia patriótica dirigida positivamente a um estado de progresso, e no qual a natureza cede cada vez mais espaço ao maquinário, e, por fim, à melancolia e ao tédio como sentimentos constantes.

Mas qual seria a validade do gênero clássico (da epopeia, em si) para o presente? O que ela pode oferecer em relação à pós-modernidade? Ora, o texto propicia uma confrontação estilística entre a tradição literária, da qual surgem questionamentos quanto aos valores subversivos expressos pelo poema, que, *a priori*, deveriam exaltar a nacionalidade portuguesa de maneira positiva, concentrando virtudes na figura de um herói. *Uma viagem à Índia*, pelo contrário, representa a constatação de um esgotamento dos significados do heroísmo, porque postula um vazio ontológico a partir do qual o espírito mítico português é deportado de volta ao passado – e talvez para sempre. Assim, o anti-epicismo presente em Bloom só é preenchido de sentidos em relação ao modelo no qual se apoia. Portanto, além de estabelecer a relação crítica à narrativa nacional, a *transcontextualização* paródica abre espaço para novas ressignificações dessas mesmas representações nacionais.

Em definição assertiva, isto significa dizer que, paradoxalmente, pelo caminho da epopeia (o caminho épico de Ulisses, o mesmo de Vasco da Gama e sua tripulação),

o que se está a insinuar nesse canto melancólico é a inutilidade da viagem, a inexpressividade da busca por um significado, a periculosidade da esperança na ressurreição do espírito e a impossibilidade de restauração da ingenuidade humana. Entretanto, é desse turvo cantar de Gonçalo M. Tavares que surge uma outra “epopeia” do século XXI, muito embora edificada paradoxalmente por se definir pelas proporções anti-épicas, equilibradas entre memória nacional e contemporaneidade pós-moderna.

Já, aqui, retomo aquela ideia da herança deixada por uma *literatura desenvolta* (LOURENÇO, 1966), que substituiu a tradicional figuração literária realista e neorrealista por:

uma descrição lúcida, implacável, anti-sentimental, anti ou não-ideológica, anti-domática, do comportamento actual de um mundo preciso, limitado sem dúvida, mas representativo como nenhum outro do terramoto invisível que subverteu já, no essencial, a tábua de “valores” dessa famosa mitologia portuguesa. Implicitamente, esse quadro da Literatura Nova exclui, senão a Cultura, ao menos a forma e o sentido daquela que suporta a estrutura dessa mitologia (LOURENÇO, 1966, p. 934).

Ora, não será incoerente concluir que *Uma viagem à Índia* atinge o âmago da nacionalidade portuguesa, europeia e mundial no sentido de que, ao questionar comparativamente toda a fundação da identidade cultural do país, pelo menos àquela ligada a *Os Lusíadas*, a obra dá suporte para a abertura de possíveis releituras culturais sob o escopo do processo de repetição com diferença crítica: a *transcontextualização* das narrativas fundacionais. Em suma, trata-se de voltar o olhar atento ao passado, buscando compreender os significados possíveis para a humanidade no século XXI, mas, dessa vez, com os pés no chão, sem misticismos e divindades, apenas com uma percepção (épica?) do comum e do ordinário.

## CAPÍTULO 3: UMA NOVA IDENTIDADE PORTUGUESA (?)

---

### 3.1 Das identidade contemporâneas

Em “Psicanálise Mítica do Destino Português” (1991), o filósofo Eduardo Lourenço argumenta que a história de Portugal fora tradicionalmente narrada de maneira “robinsonada”, ou seja, por muito tempo apenas se ampliava e repetia uma mesma estrutura narrativa da historiografia portuguesa. Segundo ele, devido aos anos do ecoar de uma mesma história, o indivíduo português criou de si, e para si, uma autoimagem profundamente pautada num irrealismo prodigioso perante um espírito nacional que se dizia elevado ao patamar do heroico e grandioso, entretanto, sem o ser realmente. Tal sentimento saudosista mascarou a verdadeira face do indivíduo português. Nas suas palavras: “O que é necessário é uma autêntica psicanálise do nosso comportamento global, um exame sem complacências que nos devolva ao nosso ser profundo ou para ele nos encaminhe ao arrancar-nos máscaras que nós confundimos com o rosto verdadeiro” (LOURENÇO, 1991, p. 18).

O processo reflexivo da redescoberta e desmitificação do ser português, em busca de uma consciência aguda acerca da realidade vivida no país, constitui o objetivo central do autor no referido ensaio. No intuito de entender a mitologia constituinte da lusitanidade, pautando-se em momentos históricos decisivos nomeados pelo autor como *traumatismos*, Eduardo Lourenço realiza uma análise política e cultural (sem perder o fundo psicológico) da identidade nacional portuguesa. Dentre os principais traumas, ele enumera a formação política do Estado, a qual, segundo o autor, os portugueses creditavam à providência divina uma razão para Portugal existir e perdurar, de onde, através de mitologias diversas ilustradas na poesia ou na historiografia nacionais, “sempre apareceu, e com razão, como da ordem do *injustificável*, do *incrível*, do *milagroso*, ou num resumo de tudo isso, do *providencial*” (LOURENÇO, 1991, p. 18).

Um segundo traumatismo remete-se novamente ao passado longínquo. Na perspectiva de Eduardo Lourenço, os anos sob o domínio espanhol marcaram profundamente a decadência do país, por isso, argumenta que, neste período, os portugueses passaram a viver fora do presente, fiando-se nas memórias do passado. De acordo com Lourenço,

O viver nacional que fora quase sempre viver sobressaltado, inquieto, mas confiado e confiante na sua estrela, fiando a sua teia da força presente, orienta-se nessa época para um futuro de antemão utópico pela mediação primordial, obsessiva, do passado (LOURENÇO, 1991, p. 22).

Do viver do passado e das glórias perdidas, *Os Lusíadas* são a prova de fogo de como a identidade nacional pôde ser inventada através dessa imaginosa narrativa de teor nacionalista. O poema de Camões, nesse sentido, é o fator cultural norteador do nacionalismo português, espécie de espelho de dimensões distorcidas que reflete, diretamente do passado mitológico, uma imagem que, não correspondendo exatamente com a realidade vivida pelos portugueses, pôde, por muito tempo, emular uma falsa percepção inflada de si mesmo. Como afirma o filósofo português, o texto camoniano parece impelir um sentimento de tenebrosa nostalgia quanto ao cerne da formação do espírito identitário português:

*Os Lusíadas* recebem uma luz espectral e fulgurante quando lidos no contexto de uma grandeza que subterraneamente se sabe uma ficção ou, se se prefere, de uma ficção que se sabe desmedida mas precisa de ser clamada à face do mundo menos para que a oiçam do que para acreditar em si mesma (LOURENÇO, 1991, p. 20).

A obra prima de Camões assume, assim, um duplo papel na interpretação do filósofo português. O épico camoniano é, ao mesmo tempo, sublime sinfonia e pesaroso *requiem*. Sinfonia, porque, enquanto narrativa nacional, o poema é capaz de criar um discurso repleto de traços culturais, a fim de oferecer sentidos e argumentos para sua gênese. *Requiem* porque, já no canto do poeta, algumas tonalidades de um pesar saudoso em relação ao passado são assumidas, do qual se recuperam, no poema, momentos e personagens históricos do ápice da glória do império lusitano. Ainda segundo Eduardo Lourenço, o poeta fixa no passado o futuro da nação:

Da nossa intrínseca e gloriosa ficção *Os Lusíadas* são a ficção. Da nossa sonâmbula e trágica grandeza de um dia de cinquenta anos, ferida e corroída pela morte próxima, o poema é o eco sumptuoso e triste. Já se viu um poema “épico” assim tão triste, tão heroicamente triste ou tristemente heróico, simultaneamente sinfonia e *réquiem*? O livro singular é o lençol de purpura dos nossos deuses (heróis) mortos (LOURENÇO, 1991, p. 20).

Avançando no tempo, é no século XIX, que “pela primeira vez os portugueses (alguns) *puseram em causa, sob todos os planos, a sua imagem de povo como vocação autônoma, tanto no ponto de vista político como cultural*” (LOURENÇO, 1991, p.24). Portugal procurava, nesse momento, um lugar entre as grandes nações europeias coloniais que corriam em direção à partilha da África (1884-1885). Entretanto, o *Ultimatum* britânico (1890) dificultaria os planos portugueses de expansão territorial.

Do sonho frustrado à subsistência humilhante, a desarticulação do estabelecimento dos territórios portugueses em África – o chamado Mapa-cor-de-Rosa<sup>15</sup> – significou para Portugal a impossibilidade da concretização do sonho imperialista.

Anos depois, no período do Estado Novo (1933-1974), a campanha neocolonial, embora frustrada de início pelo *ultimatum*, teve a pretensão de reavivar a chama do espírito imperialista, baseando sua campanha no ultrapassado expansionismo português do século XVI. Tendo novamente *Os Lusíadas* como um dos principais veículos ideológicos, o Estado Novo tentou fortalecer o sentimento patriótico através do apelo às raízes culturais portuguesas, resgatando sob o viés fascista de sua ideologia alguns dos principais valores do passado mítico<sup>16</sup>. Nesta toada, no âmbito social, sob os signos da humildade e da modéstia, houve durante o regime salazarista a fabricação de uma nova identidade, agora profundamente arraigada numa imaginosa identidade mítica portuguesa. Assim, Eduardo Lourenço esclarece:

Todavia a glosa do relativo sucesso dessa tentativa é que não foi nada modesta e breve redundou na fabricação sistemática e cara de uma *lusitanidade* exemplar, cobrindo o presente e o passado escolhido em função da sua mitologia arcaica e reacionária que aos poucos substituiu a imagem mais ou menos adaptada ao País real dos começos do Estado Novo por uma ficção ideológica, sociológica e cultural mais irrealista ainda que a proposta pela ideologia republicana, por ser ficção oficial, imagem sem controlo nem contradição possível de um país sem problemas, oásis da paz, exemplo das nações, arquétipo da solução ideal que conciliava o capital e o trabalho, a ordem e a autoridade com um desenvolvimento harmonioso da sociedade (LOURENÇO, 1991, p. 28).

O Regime ditatorial significou a exacerbação de uma imagem ideológica culturalmente alinhada e correlata para com o passado mítico – uma ficção da própria ficção, dirá Eduardo Lourenço (1991) –, o que resultou num desastroso subdesenvolvimento generalizado. Ainda de acordo com Lourenço (1991), nem mesmo a Revolução dos Cravos, de 25 de abril de 1974, pode oferecer uma contra-imagem que pudesse facilmente desvincular o país de uma imagem de nação retrógrada. Após o evento revolucionário dos capitães de abril, tentou-se substituir aquela figuração de país atrasado, deixando, em seu lugar, uma perspectiva renovada e positiva, que fosse contrária àquela do Regime. Porém, segundo Eduardo Lourenço, na prática,

<sup>15</sup> Acerca dos detalhes da política expansionista portuguesa nos territórios africanos, suas especificidades, seus processos históricos e suas nomenclaturas, consultar o volume XI da *Nova História da Expansão Portuguesa: o Império Africano (1890-1930)*, com coordenação de A. H. de Oliveira Marques (2001), em especial, a sua “Introdução”.

<sup>16</sup> A respeito do aproveitamento do discurso épico d’*Os Lusíadas* pela máquina ideológica do Estado Novo Salazarista, consultar as obras de António de Figueiredo (1976) e de Eduardo Lourenço (2014).

mantiveram-se as mesmas estruturas e funções do regime, que, nas palavras do filósofo, eram as de:

[...] instalar o País no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Forças Armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como uma parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomeçar uma gesta perpétua onde o salazarismo tinha sido um nódoa (LOURENÇO, 1991, p. 58-59).

Com uma perspectiva muito particular, para Eduardo Lourenço, a Revolução dos Cravos resulta não como um ato revolucionário de fato, mas como um acordo político feito por um Regime, que já se sabia falido e age com intuito de recriar sua imagem internacional perante a Europa e o mundo. Em meio a essas recriações identitárias, o indivíduo português do período contemporâneo debate-se em busca de uma imagem real do que é ser português:

[...] a actual imagem de Portugal aos olhos dos Portugueses aparece-lhe de novo, mau grado a insistência e a luta pela dignidade nacional, pela recuperação das suas possibilidades económicas, sociais e culturais, de molde a torna-lo um parceiro internacional à altura do seu longo passado, como eivada de estigmas e carências, cuja recordação pesa na nossa memória coletiva (LOURENÇO, 1991, p. 61-62).

Por este caminho – o da busca pela identidade nacional –, *Uma viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares pode oferecer uma outra alternativa para a compreensão da composição psicológica do indivíduo português contemporâneo, embora não a partir dos traumatismos sugeridos pelos caminhos da análise de Eduardo Lourenço, mas desde um contexto histórico e cultural em que essas questões são assimiladas pela contraditória formação do indivíduo.

Isto equivale dizer que *Uma viagem à Índia* se constitui, assim, como um texto que emerge desse complexo identitário, no início do século XXI, abordando de forma intrínseca a constituição do ser português a partir do momento em que estabelece as ligações da personagem aos espaços (Lisboa, Londres, Paris, Praga, Viena e Índia) e ao tempo (2003 – 2010). A recriação paródica do percurso mítico de Camões, em *Uma viagem à Índia*, confere espaço para que do texto emergjam novas possibilidades para a interpretação das identidades pós-modernas que se definem pela representação literária da personagem Bloom, e em maior proporção, a identidade cultural portuguesa que do texto exala mostra-se descentrada, se comparada àquela de *Os Lusíadas*.

Em *A identidade cultural na pós-modernidade* (1992), Stuart Hall dedica-se ao debate dirigido à exploração das questões acerca da identificação cultural na pós-modernidade, a fim de avaliar a existência de uma crise identitária que impele o sujeito a uma constituição cada vez mais fragmentada e descentrada em relação à constituição estável do “eu”. O maior argumento em favor desse sujeito desestabilizado parte da (re)interpretação do conceito da própria identidade e da maneira como ela se articula no mundo atual. Para Stuart Hall, a noção de um período denominado pós-contemporâneo incide diretamente na constituição de uma identidade que, por sua vez, também é “pós”, relativamente, a qualquer noção essencialista de que afirme sua integralidade. Assim, destaca o sociólogo:

As velhas identidades que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como sujeito unificado. Assim a chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudanças, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social (HALL, 2019, p. 9).

Por esse viés de leitura, a identidade é definida como um fator histórico, não coincidindo, portanto, com aquela ideia comumente propagada por certas linhas dos estudos sociológicos de que se trata de “um todo unificado e bem delimitado, uma totalidade” (HALL, 2019, p. 14). Em sua perspectiva, as identidades estão sendo descentradas, ou seja, deslocadas e fragmentadas, devido ao fato de que os processos de identificação através dos quais nós nos projetamos se tornaram mais provisórios, variáveis e problemáticos no decorrer dos anos. Na virada do século XX para o XXI, o indivíduo pós-moderno assume diferentes identidades em momentos distintos de sua vida; e essas, por sua vez, não se manifestam unificadas ao redor de um “eu” coerente, mas em torno de contradições que o empurram em diversas direções:

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com as quais poderíamos nos identificar a cada uma delas - ao menos temporariamente (HALL, 2019, p. 12).

Seguindo a linha de raciocínio do sociólogo britânico-jamaicano, a construção da identidade do indivíduo era antes dos fenômenos da modernização – como a internet e a globalização em absoluto – auxiliada por uma noção de identidade nacional. A narrativa das origens nacionais oferecia ao sujeito uma concepção íntegra e bem

estruturada de si porque possuía um certo embasamento histórico, que, como vimos, pode muito bem ser construído sob uma falsa, ou no mínimo questionável, noção da realidade. Além das instituições culturais, símbolos e representações também contribuíam para criação de uma comunidade imaginada capaz de homogeneizar as identidades dos diferentes sujeitos sob determinados estigmas e conceitos. A ideia de estado-nação inclui as suas origens históricas, um sentimento de continuidade das suas tradições culturais, por vezes, criadas para esse mesmo fim: o de ser uma tradição.

Por este meandro, *Os Lusíadas* sugerem a criação dessa mesma noção de cultura nacional baseada nas narrativas nacionais ao integrarem aspectos importantes da sociedade portuguesa do século XVI, oferecendo, sob as figuras do herói Vasco da Gama e dos Barões Assinalados, um modelo nobiliárquico do ser português. Se, em séculos posteriores, durante o Iluminismo, a noção de identidade pautava-se, numa ideia de indivíduo baseado na concepção de “[...] pessoa humana como um indivíduo totalmente, de consciência e de ação” (HALL, 2019, p. 10), o que avulta em *Uma viagem à Índia* corresponde ao seu extremo oposto. A obra, para além de apresentar temas *transcontextualizados*, sugerem um outro paradigma da mudança do ser português, na medida em que o país, tendo passado por duras reflexões identitárias, pode, na pós-modernidade vigente, assumir um lugar de incertezas, de hibridismo e de variedade em relação ao ser português.

Stuart Hall reiteradamente defende que um amplo processo de mudanças alterara significativamente a maneira como o indivíduo enxerga a própria identidade. Para além dos avanços nas discussões sociais e também das ciências humanas, com profundas implicações políticas e tecnológicas, a globalização é abordada como o fator catalisador de todas essas mudanças, pois se refere “àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2019, p. 39).

Ou seja, a globalização age diretamente na constituição da identidade pós-moderna. Como consequência, coaduna o ato de contestar e de deslocar as identidades centradas e fechadas de uma cultura nacional. Seu efeito não é o de substituir o local pelo global, mas o de articular, ao mesmo tempo, entre os dois, a produção de novas identificações globais e outras locais, já que possui um fator “[...] pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de

identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas” (HALL, 2019, p. 51).

Pois bem, no contexto psicanalítico português com os seus traumatismos, tal como desenhado por Eduardo Lourenço (1991), há-de se levar em conta que a busca e a retomada de uma imagem realista sobre o ser português exige cautela, uma vez que a industrialização não alcançou o país como outros da Europa. Portugal, após a Revolução dos Cravos, e da culminante Guerra de Libertação dos territórios africanos (até então) sob seu domínio, também não granjeou altas posições no índice de desenvolvimento econômico, embora tão pouco regrediu ao estado de generalizado subdesenvolvimento em que se encontrava durante o salazarismo. O caldeirão cultural que daí se origina, por outro lado, pode exprimir-se com liberdade, porque se vale da literatura (e da arte, de uma forma geral) como meio de alçar voos mais altos em relação ao lugar que ocupa dentro da Europa e do mundo.

A minha proposta, portanto, de unir a perspectiva de visão da identidade portuguesa (tal como proposto por Eduardo Lourenço) com a percepção da identidade cultural na pós-modernidade (como descrita por Stuart Hall), em *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, passa pela compreensão de que a identificação com o passado nacional mítico não existe, porque o texto gonçaliano rechaça qualquer ideia imaginosa sobre o sentimento nacionalista, cedendo espaço aos signos cosmopolitas do mundo pós-moderno, onde questões em pauta em todo o mundo são abordadas constantemente, como, por exemplo: o intercâmbio cultural, a aceleração demasiada do desenvolvimento tecnológico, o capitalismo e seus efeitos, o individualismo do sujeito, a melancolia e o tédio contemporâneos de uma existência fadigada.

Ou seja, n’*Uma viagem à Índia*, o protagonista Bloom figura como cidadão cosmopolita. Ele identifica-se como um português lisboeta, um homem comum que vive no início do século XXI (2003-2010). No entanto, sua personalidade em nada se utiliza do passado mítico para se estabelecer. Bloom, a parte, simplesmente nasceu português. Sua personalidade é arrojada e exala traços narcisistas. Nesse sentido, o Canto II projeta a sua autodescrição:

83

Sou, de uma forma geral,  
magnífico. E, avançando ainda para pormenores,  
apesar de culto, subo às árvores com a agilidade do  
chipanzé. Sei estrelar ovos e fazer uma arroz vago.  
E tenho uma força que, quando correctamente aplicada,  
se transforma em simpatia. Sei sorrir para duas pessoas  
ao mesmo tempo, e tal facto não é descoordenação da face,

mas técnica, aprendizagem, boas famílias e esforço (TAVARES, 2010, p. 100).

Nos primeiros cantos, a personagem parece oferecer de si mesma uma consistente, embora movediça, identidade. Vejamos. Ele parece saber muito bem quem é e o que quer: “Venho desse bocado de espaço que se chama Europa” (TAVARES, 2010, p. 117); “Portugal, Lisboa, Rua Actor Isidoro, nº. 31, 1º direito” (TAVARES, 2010, p. 122); “[...] sou europeu e português” (TAVARES, 2010, p. 349); “[...] procuro uma mulher ou algo que me faça deixar/ de a procurar [...] A sabedoria enfim. E chegar a Índia” (TAVARES, 2010, p. 99). Entretanto, durante seu longo percurso, as certezas são constantemente esfaceladas a ponto de Bloom não saber mais o que busca, de vagar pelo espaço sem uma direção definida. Logo, uma queda em direção ao nada torna-se inevitável, pois, ao atingir o ápice da instabilidade mental, no ato do assassinato de uma inocente, Bloom reafirma aquilo que buscou esquecer. A certa altura do canto IX, interpela o narrador:

88

No entanto, esse homem que já reflectiu sobre  
todas as coisas, Bloom;  
esse homem que já amou e sofreu,  
que já viu morrer, que já matou;  
esse homem que pensava virar a existência  
de cabeça para baixo, parti-la em dois como a um caco,  
é esse mesmo homem que agora acaricia as nádegas mais ou menos firmes  
de uma mulher que nem conhece o nome.  
Quem é Bloom? Ninguém sabe (muito menos ele: está demasiado perto.)  
(TAVARES, 2010, p. 395).

No meu entender, a viagem constitui o processo que age na fragmentação da sua própria identidade. Metaforicamente, o espaço, em *Uma viagem a Índia*, incide na personalidade do sujeito, que perpassa por diversos lugares, travando contato com culturas diferentes. Para Bloom, o trajeto significa o descentramento, a fragmentação e o deslocamento da sua identidade, muito embora tenha um prospecto negativo, já que reafirma, se não intensifica, traços dos quais queria se afastar.

Nessa leitura, o deslocamento da sua identidade consiste na quebra de qualquer fixidez identitária que porventura possa existir no século XXI. Talvez, por isso, conforme apontado no início desse Trabalho de Conclusão de Curso, Bloom acaba por se tornar refém de “uma condição exílica [...] numa era de desconstrução identitária” (NOUS, 2016, p.14), embora a personagem tenha superado seus obstáculos, e nenhuma sabedoria adquirida durante a viagem se fixou em seu âmago. Ele não aprendeu nada de

útil. Sua viagem iniciática resulta em um fracasso, pois, ao retornar, nada havia mudado. Talvez, por isso, este seja o segredo que levou e “o trouxe, depois, quase intacto” (TAVARES, 2010, p. 28): não há salvação, “nada que que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 452).

### 3.2 Da “identidade Bloom”, da melancolia e do tédio

Que *Uma viagem a Índia* oferece uma miríade de significados a partir de metáforas complexas e de lenta digestão, não há dúvidas. A obra possui um aspecto ensaístico subjacente ao recurso paródico de construção, do qual o percurso da viagem sugere uma revisitação cultural e identitária do ser português em relação às representações originadas, a partir d’*Os Lusíadas*. Esse processo dá-se através da subversão dos sentidos camonianos e da repetição da sua estrutura.

Tal como venho demonstrando ao longo desse trabalho, o *ethos* paródico de *Uma viagem à Índia* possui, portanto, um duplo eixo temporal, pois, enquanto recurso essencialmente intertextual, a paródia é capaz de operar uma *transcontextualização* das narrativas (HUTCHEON, 1989), uma espécie de reciclagem temática alinhada com os signos do passado, vide sua relação com uma obra anterior. Concomitantemente a esse processo, o texto parodizante estatui-se com originalidade temática, afastando-se, ao repetir de maneira diferente, a mesma estrutura remodelada. A paródia pode, portanto, ressignificar, rasurar e criar novas identidades (ainda que dentro de uma obra ficcional, como é o caso da que aqui se analisa) em relação ao passado. Ora, na medida em que Gonçalo M. Tavares se dirige a um texto canônico específico, não estaria declarando a sua intenção de dar uma nova versão àquela narrativa nacional? Vale lembrar que, no caminho do protagonista, Bloom edifica-se como analogia para uma outra e nova identidade portuguesa, agora, a partir de um sujeito do século XXI.

Em relação ao objetivo da narrativa épica, Helder Macedo (2012) relembra alguns predicados a serem seguidos pelo herói, em três momentos cruciais: 1) a chamada para aventura; 2) a viagem propriamente dita e 3) o regresso, onde a viagem iniciática se completa. A partida deve ter um significado nobre, na qual, em um primeiro momento, se recusa a aventura. Durante o caminho, o herói depara-se com obstáculos a serem superados em favor da sua evolução e aprendizagem espirituais. Por fim, no regresso triunfante, deve-se converter a experiência adquirida pelo caminho em energia espiritual regeneradora para a sociedade.

Ora, se assim pode ser visto na análise proposta por Helder Macedo (2012) sobre *Os Lusíadas*, o mesmo não se poderá dizer em relação à *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. Isto porque, na viagem de Bloom, todos esses elementos estão presentes em **termos negativos**. A partida de Lisboa foi motivada pela fuga de um crime e Bloom assassinou o pai em vingança à execução de Mary. O que aprendeu pelo caminho até a Índia não se converteu, no fim, em nenhuma energia regeneradora e nem o sábio do Oriente pode salvá-lo. Embora seu regresso signifique o retorno a Lisboa, nada lá lhe oferece identificação ou conforto.

Se tangencialmente à viagem iniciática de Bloom, confirma-se a fragmentação de sua identidade, por outro lado, metaforicamente, o itinerário da viagem, que não segue lógica alguma – feita quase que totalmente de maneira aleatória –, coincide com os deslocamentos da identidade do sujeito e, portanto, significa para Bloom a instabilidade emocional que o dissuade de seus objetivos: chegar à Índia, adquirir sabedoria ou encontrar um novo amor. Pois, como percurso iniciático, retomando Helder Macedo (2012), em *Camões e a viagem iniciática* (2012), a narrativa épica depende do encontro do(s) herói(s) com sua Magna Mater, ou seja, “o momento indispensável e objetivo implícito da sua demanda” (MACEDO, 2012, p. 47), instante único onde se encontra o sentido da partida:

Por essa razão, é sempre necessário que regresse e se reintegre na comunidade de que tinha partido, de modo a assegurar, dentro dela, a circulação da regeneradora energia espiritual que sua aventura libertou. Com efeito, do ponto de vista da comunidade, o regresso do herói constitui o propósito e é a única justificação da sua longa ausência (MACEDO, 2012, p. 48).

N’*Uma viagem a Índia*, a *magna mater* corresponde ao ponto máximo da frustração de Bloom, posto que, como esquemas de opostos, o regresso a Lisboa nada significa. Os sentimentos são plácidos, mornos e indiferentes:

145

O comboio prossegue, Bloom olha através da janela.  
Tenta recordar-se de provérbios populares,  
versos, conselho: nada.  
Não há uma única frase que lhe pareça importante.  
Chega a Lisboa  
Nenhum ódio o recebe e nenhum amor.

148

[...]

Lisboa recebe Bloom sem comoção. As cidades

perderam a capacidade para admirar as grandes viagens  
Bloom olha de longe para casa onde foi feliz; e nada sente (TAVARES,  
2010, p. 448-449).

Se comparada à cena do regresso de *Os Lusíadas*, as diferenças *transcontextualizadas* mais se acentuam:

Assim foram cortando o mar sereno,  
Com vento sempre manso e nunca irado,  
Até que houveram vista do terreno  
Em que nasceram, sempre desejado.  
Entraram pela foz do Tejo ameno,  
E sua pátria e Rei temido e amado  
O prêmio e glória dão por que mandou,  
E com títulos novos se ilustrou (CAMÕES, X, 2015, p. 321).

Na minha perspectiva, portanto, Gonçalo M. Tavares imola a identidade heroica (e mítica), fixada pelo épico camoniano, ao penoso custo de conceber um diagnóstico de uma época em que o vazio e o nada ontológico ocupam os espaços da constituição do ser português. Bloom, ao representar esse indivíduo, estatui-se como uma possibilidade ficcional para a expressão de uma outra identidade portuguesa (e europeia). A saber, uma identidade flagelada pelo descentramento identitário, que gera deslocamentos e fragmentações em relação à imagem fixa do “eu”, muito embora, na trama, se reflita que a própria condição de busca constante por uma outra identidade, talvez, uma mais coerente no caso de Bloom, seja o preço de nunca se estabelecer como um sujeito unificado. O que Bloom encontra, Tateando às escuras, é a aguda consciência de um estado perpétuo de indefinição:

149  
Procurou o Espírito na viagem à Índia,  
encontrou a matéria que já conhecia.  
Nada agora o faz hesitar: animais bem-comportados  
e agarrados por coleiras a árvores ladram  
quando ele passa.  
Os sapatos avançam, fuma um cigarro,  
entra num café e pede um copo de vinho

150  
[...]  
Olha em redor: ninguém o conhece.  
Olha para o espelho: quem é este? (TAVARES, 2010, p. 449-450).

A desorientação em relação à própria identidade torna Bloom uma personagem extremamente melancólica. Como bem elucida Luiz Costa Lima (2017), em

*Melancolia*, o que hoje se compreende como um sentimento ou um estado de espírito de desânimo, muitas vezes, é sinônimo de abatimento associado à tristeza ou à depressão. Não à toa, na Antiguidade Clássica, figurava nos manuais de medicina como enfermidade do corpo, muito mais ligada aos aspectos físicos do que aos psicológicos (LIMA, 2017).

A origem da palavra vem do grego: *mélas* significa “negra”, e *kholé* refere-se à biliar. Ou seja, a “biliar negra” era uma substância maléfica produzida no estômago, responsável por causar transtornos no corpo e no humor<sup>17</sup>. A fim de investigar a melancolia como uma constante ocidental, dando ênfase à sua associação romântica ao trabalho artístico como um aspecto colaborativo para a criação de obras de arte, a conclusão a que se chega é a de que a melancolia, mediante suas distintas acepções, sempre esteve intrinsecamente ligada a uma condição de carência do ser humano, que gera “em todo homem, uma inclinação, mais branda ou mais grave, para o estado melancólico [...]” (LIMA, 2017, p. 124). Encontrando na arte alguns princípios formais de expressão, o homem pretende sanar a carência sentida por meio dela.

Em relação especificamente a Bloom, a melancolia experimentada é muito mais da ordem física e mental. Pode-se assumir metaforicamente, inclusive, que ele carrega no estômago a substância responsável por lhe causar o sentimento de carência, impelindo-o a uma busca pelo preenchimento do vazio. Assim, Bloom é melancólico, no sentido em que:

[...] a melancolia supõe, segundo a definição hipocrática, o medo e a distímia (desânimo ou prostração) prolongada, acompanhados de outros traços também com frequência referidos - desleixo, preguiça, desacerto com o lugar em que se está, até o mais grave: a sensação de falta de sentido para o que se faz, quando não da própria vida -, ela implica ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil (LIMA, 2017, p. 59).

A falta de sentido à própria vida e a hostilidade, com que o mundo repele Bloom de qualquer significação para sua existência, reafirmam seu estado melancólico. De forma reiterada, as interações da personagem com o mundo pós-moderno (escusado, aqui, o debate quanto à acepção dos termos; “modernidade tardia”, “pós-modernidade”<sup>18</sup>) vão, aos poucos, jogando-o num estado de tédio profundo. Segundo

<sup>17</sup> Deixo claro que a minha utilização do termo não tem qualquer conotação racista, antes, ela surge, aqui, descrita tal qual os manuais e o estudo de Luiz Costa Lima (2017) destacam.

<sup>18</sup> Val ressaltar que não é esse o objetivo do trabalho. No entanto, conforme já explicado, a utilização torna-se pertinente para pensar a contextualização do protagonista e da própria feitura textual da obra de Gonçalo M. Tavares, inserida naquilo que, muito acertadamente, Miguel Real irá designar como o “cosmopolitismo internacionalizante” (REAL, 2012, p. 47).

Lars Svendsen, em *Filosofia do tédio* (2006), esse sentimento surge “[...] normalmente quando não podemos fazer o que queremos, ou temos de fazer o que não queremos” (SVENDSEN, 2006, p. 20), ou em ocasiões quando o indivíduo não sabe ao certo o que deseja. Logo, o tédio pode assumir proporções mais profundas que lembram “a falta de força de vontade, porque a vontade não consegue se agarrar a coisa alguma” (SVENDSEN, 2006, p. 20).

Ou seja, se um tédio existencial toma conta do sujeito, não será essa a condição de Bloom, o tédio existencial que impele a busca pela superação do luto amoroso, pela redenção dos crimes, por novos significados que deem sentido à sua existência? Acredito que sim, pois, se a busca pela sabedoria do oriente é seu significado pessoal, então, isso o coloca na rota do sujeito descrito por Svendsen:

O homem é viciado em significado. Todos nós temos um grande problema: nossas vidas têm de ter alguma espécie de conteúdo. Não suportamos viver sem algum tipo de conteúdo que possamos ver como construtor de significado. A falta de sentido é entediante. E o tédio pode ser descrito metaforicamente como uma perda de significado. O tédio pode ser compreendido como um desconforto que comunica que a necessidade de significado não está satisfeita. Para eliminar esse desconforto, atacamos os sintomas, em vez de atacar a própria doença, e procuramos todas as espécies de significados substitutos (SVENDSEN, 2006, p. 32).

Bloom torna-se um peregrino em busca de novos significados pessoais que o dissuadem de sua consciência dos dias que “decorrem então imóveis/previsíveis portanto” (TAVARES, 2010, p.40). Ir em busca de significados, nesse sentido, significa ir ao encontro de um tédio surpreendente:

64

Bloom disse que de Lisboa partira  
e em viagem estava para a Índia. No outro lado do mundo  
procurava uma alegria nova  
ou, se possível, várias. Alegria que misturasse prazeres  
de animal doméstico alimentado em prato  
com os de animal selvagem e bruto que se alimenta  
dos ataques imprevistos que na floresta faz às vítimas  
mais fracas. Um tédio surpreendente,  
eis o que Bloom procurava. Como encontrar? (TAVARES, 2010, p. 48)

Bloom procura entediar-se ao máximo para que, do estado mais profundo, da falta de significado, possa transcender de uma existência vazia. Suas ações justificam-se pela tautológica procura por significado, de onde mergulhar numa viagem lenta e tediosa pela Europa é somente o começo da sua jornada. Seu objetivo é cansar-se, e,

neste sentido, entediarse também significa viver o previsível ao máximo para que, ao chegar à Índia “cansado”, possa por lá surpreender-se, pois:

76

A vida é isto,  
mas Bloom sonhava que na Índia  
pudesse ser diferente.  
Porém, só haverá uma existência diferente,  
por paradoxo,  
nas coisas não vivas, quando muito.  
Estamos em 2003 e ainda nada de novo debaixo do sol.

[...]

80

A Índia tornou-se um destino claro  
- disse Bloom a Jean M-, mas percebi de imediato  
que não poderia demorar apenas horas  
a saltar de um mundo para outro. Obriguei-me  
a percorrer o caminho mais lento.  
Deve chegar-se cansado ao sítio  
onde se quer envelhecer,  
pois se chegarmos fortes ainda, e impacientes,  
arrancaremos de novo. E falharemos o destino (TAVARES, 2010, 189-190).

O tédio pode ser definido, basicamente, pela experiência do tempo presente, pois “não conhece o passado nem o futuro [...], é pura imanência” (SVENDSEN, 2006, p.101). Assim, o ato de lançar-se à tediosa existência europeia, metaforicamente, indica a falta de significados próximos ou pessoais aos quais ele busca. Ao colocar-se em movimento, procura construir ativamente o próprio mundo – um novo –, pois, como seres humanos, nós também “[...] precisamos de um significado construídos por nós mesmos” (SVENDSEN, 2006, p. 33).

No Canto V, narra-se:

65

Desceu em Londres, mais tarde saltou para Paris;  
queria conhecer a parte mística da Europa.  
Mas a Europa não tem parte mística: foi  
já toda vendida a uns homens das Américas  
que falavam um inglês que funciona.  
De não totalmente compreensível ou racional  
a Europa ficou apenas com a noite, que é escura,  
e não permite ver totalmente as coisas que nela existem.  
Mas uma noite não basta  
para iluminar um continente.

66

Tentou encontrar sábios na cidade de  
Londres, e mais tarde em Paris. Procurou  
na lista telefónica: encontrou páginas de canalizadores,  
advogados, restaurantes, empresas do imobiliário,  
canalizadores, mas nem uma única referência a um sábio.  
Não prova que não existem, mas apenas

que não querem ser contactados- pensou.  
E de novo voltou as ruas (TAVARES, 2010, p. 226-227).

Ao fim e ao cabo, Bloom procura em sua viagem à Índia criar através da consciência da própria subjetividade um estado de tédio surpreendente de onde pudesse emergir com um novo significado pessoal, pois, se para “[...] ser capaz de se entediar, o sujeito deve ser capaz de se perceber como um indivíduo apto a se inserir em vários contextos de significado, [...] esse sujeito reclama significado do mundo e de si mesmo” (SVENDSEN, 2006, p. 34).

É certo que, do início ao fim de *Uma viagem à Índia*, Bloom encontra-se numa verdadeira odisseia em busca de uma outra identidade para si, que conjugue sabedoria, misticismo e amor a um novo significado pessoal. Porém, como indivíduo portador de uma identidade deslocada, fragmentada e descentrada, a indecisão criada pelas incertezas sobre si e sobre o mundo que habita torna-se o maior valor dessa viagem. Por isso, a essência de Bloom é indecisa:

65

Cada homem pensa-se portador da melodia exacta  
mas uma melodia não é o resultado de um problema  
de quantidades  
mas de uma bem mais perturbante problema de alma.  
Cada música responde assim  
à indecisão que um existência carrega?  
desisto de viver ou mato? Luto ou esqueço  
o que pode ser inundado?

66

O certo é que dentre 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  
à espera de acontecimentos humanos ou divinos.  
Do céu nada virá que seja natural e dispensável (TAVARES, 2010, p. 48).

É também certo que da trajetória de Bloom, indivíduo do século XXI, uma atmosfera de desconcerto, não só no sentido camoniano, mas um desconcerto do indivíduo em relação à sua identidade, se expressa ao lado da indecisão. A melodia como metáfora da alma carrega, em *Uma viagem à Índia*, angustiantes notas destoantes, ora mais graves, ora mais agudas. Elas acabam por ensinar a respeito do problema de “ser” em relação à assunção de uma identidade fixa, através de Bloom. Portanto, dessa *Uma viagem à Índia*, conclui-se que muitas outras virão em busca do mesmo objetivo: a definição identitária do “eu”.

Se o indivíduo português não pode mais esperar nenhuma ação *providencial*, a única alternativa para si é perambular constantemente em busca de novos significados que deem valor à existência. Assim sendo, se “nada que aconteça poderá impedir o definitivo tédio de Bloom, o nosso herói” (TAVARES, 2010, p. 452), é necessário aceitar que “Mesmo que nenhum Significado seja dado, há significado – e tédio. É preciso aceitar o tédio como um dado incontornável, como a própria gravidade da vida” (SVENDSEN, 2006, p. 169). Como Bloom, passamos, então, a existir em relação ao tempo perpetrado por momentos infinitos de melancolia e tédio, de onde, hora ou outra, intercalam-se momentos que carregam algum significado. N’*Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, o movimento torna-se alusão frequente à vida, a qual não se pode parar sem por cabo à própria existência.

## CONCLUSÃO

---

Ao longo da análise de *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares, procurou-se, aqui, verificar como o texto do escritor português fornece chaves de leitura, a partir do recurso paródico e da apropriação da *transcontextualização*. Assim, algumas discussões teóricas e as perspectivas adotadas foram exploradas de maneira ampla, objetivando destacar as múltiplas relações entre os conceitos de *intertextualidade* e *paródia*. A reflexão apoiou-se principalmente nos trabalhos de Tiphaine Samoyault (2008) e Linda Hutcheon (1989, 1991), onde procurei destacar algumas indagações, girando em torno da evolução e da reelaboração da definição do termo *intertextualidade*, conceito que durante os anos de crítica literária foi amplamente difundido e retrabalhado, chegando-se a uma definição de *movimento dos textos*. Neste, é possível perceber algumas particularidades importantes, tais como: 1) a existência de uma *memória literária* expressa no corpo dos textos; 2) essa memória é trazida pelo autor à obra; 3) o reconhecimento das referências deve ficar a cargo da interpretação do leitor, que pode ou não as reconhecer a partir do seu intertexto, ou seja, a memória afetiva que carrega dos livros que leu.

Nesse sentido, a intertextualidade e a paródia, compreendidas como fenômenos nos quais ocorrem “uma repetição com distância, que marca a inversão irônica crítica” (HUTCHEON, 1989, p.17), oferecem uma aproximação conceitual, com um entrelaçamento que as une, contribuindo, portanto, para a criação do conceito de *transcontextualização* paródica: uma forma de releitura cultural, ou reciclagem artística (RABINOWITZ, 1980), que age de maneira peculiar ao reciclar temas, formas e conteúdo de obras de diferentes momentos históricos, trazendo-as sempre em confrontação estilística e temática com o presente.

A partir dessas premissas, discuti a formação histórica e cultural de uma nova geração de escritores da ficção portuguesa, à luz do incontornável ensaio de Miguel Real (*O romance português contemporâneo 1950-2010*; 2012). Nesta parte, procurei esboçar um panorama literário que infere na composição da novíssima geração de escritores portugueses, enquanto um grupo de autores que, não se reconhecendo mais na tradição literária-cultural do país, sente a necessidade de construir um novo cânone. Esse(a)s escritor(a)s alinham-se sob as características do *cosmopolitismo* (REAL, 2012), tendência que sugere uma (cada vez mais) acentuada internacionalização do romance

português contemporâneo, posto que esses autores se dirigirem a um leitor global e ecumênico.

Assim, o exercício de mapear a obra de Gonçalo M. Tavares acaba por acentuar a relevância do autor na cena literária portuguesa, com alguns aspectos do seu projeto literário, especialmente, a sua tendência em trabalhar intertextualmente com o cânone literário clássico e global (SILVA, 2011). Por fim, foram interpretados os cantos de maior relevância para a análise da *transcontextualização* paródica, tal como realizada em *Uma viagem a Índia*, sobretudo em relação a *Os Lusíadas*, e seus possíveis significados.

Por isso, centrar a análise da identidade expressa pela personagem Bloom significa um passo fundamental para a compreensão da obra gonçaliana. Questões acerca da constituição da nacionalidade portuguesa contemporânea foram levantadas, tomando como ponto de partida a fragmentação do sentimento de identificação (nacional e cultural), sentida pelo sujeito pós-moderno, que, deslocado em relação à sua identidade (HALL, 2019), tem de se confrontar consigo mesmo em busca de uma outra fonte de identificação, não mais aquela pautada no passado mítico português, tal como expresso n' *Os Lusíadas* (LOURENÇO, 1991).

Por fim, *Uma viagem à Índia* emerge como uma releitura paródica e *transcontextualizadora*, que, em relação a *Os Lusíadas*, sugere, através da subversão do *status* de narrativa nacional, uma nova epopeia de proporções anti-épicas. O texto traz como proposta enxergar o indivíduo pós-moderno, enquanto sujeito portador de uma identidade não unificada, mas deslocada, fragmentada e descentrada em relação ao período contemporâneo, profundamente mergulhado na era da globalização, na qual a identidade nacional não possui mais certos aspectos fundadores da identidade individual do sujeito.

Ao abordar de maneira direta temas marcantes para o sujeito pós-moderno, como a melancolia, o tédio, a solidão, a tristeza, a técnica, o capitalismo, a violência e o amor, entre tantos outros, Gonçalo M. Tavares organiza também um panorama europeu do século XXI, de onde as mais insidiosas questões podem brotar. Por enquanto, da obra escrita e publicada do autor, nenhuma resposta a estas questões será encontrada em sua completude, a não ser, é claro, provisoriamente. Mas no que tange à identidade do sujeito, em *Uma viagem à Índia*, pode-se afirmar que as identidades permanecem fluidas e indefinidas, seja porque estão descentradas e descoladas/deslocadas, seja porque se multiplicam até durante a trajetória do sujeito. No caso específico de *Uma*

*viagem à Índia* e do itinerário de Bloom, o significado extraído com mais perspicácia é exatamente aquele que diz respeito à existência humana no século XXI, cada vez mais envolvida por contradições existenciais, onde a melancolia e o tédio tornam-se tão exacerbadamente constantes e universais, quanto a inerente busca de significados.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Camões: labirintos e fascínios**. Lisboa: Cotovia, 1999.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 7ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2021.

BAKHTIN, Mikhail. Questões de literatura e de estética. In: **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoievski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland *et alii*. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1976, p.19-60.

\_\_\_\_\_. **O rumor da língua**. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAGUNYÀ, Borja. Posfácio. Tradução do posfácio de João Moita. In: TAVARES, Gonçalo M. **Breves notas sobre literatura-bloom – Dicionário literário**. Portugal: Relógio d'água, 2018, p. 81-87.

BERARDINELLI, Cleonice. **Estudos Camonianos**. Nova edição, revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BERNARDINO, Lígia. A mecânica das fendas em *O Reino*. In: PINTO, Vaz Madalena (org.). **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 42-60.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos**. Tradução e notas de Manuel Fria Martins. 5ª Ed. Lisboa: Temas e debates, Círculo de Leitores, 2013.

BULGER, Laura Fernanda. **As máscaras da memória**. Estudos em torno da obra de Agustina. Lisboa: Guimarães, 1998.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Organização, apresentação e notas de Jane Tutikian. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **O avesso do bordado**. Ensaios de Literatura. Lisboa: Caminho, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**. Literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo horizonte: Editora UFMG, 1999.

\_\_\_\_\_. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna**. Introdução às teorias do contemporâneo. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado** (O foco narrativo em Vergílio Ferreira). São Paulo: Ática, 1978.

DHARMA, Krishna. **Mahabharata**. Apresentação de Steven J. Rosen. Tradução de Vânia de Castro. Rio de Janeiro: Nova fronteira: 2016

DUCROT, Oswald e TODOROV, Tzvetan. **Dicionário das ciências da linguagem**. Tradutores: António José Massano, José Afonso, Manuela Carrilho e Margarida Fosto. Lisboa: Dom Quixote, 1974.

DUMAS, Catherine. **Estética e personagens nos romances de Agustina Bessa-Luís**. Porto: Campo das Letras, 2002.

ECO, Umberto. **Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo**. Tradução de Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Pós Escrito a O Nome da Rosa**. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. 3ª Edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_. **Sobre a Literatura**. Tradução de Eliana Aguilar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FIGUEIREDO, António de. **Portugal: 50 anos de ditadura**. Tradução de J. M. Martins Dias e Maria Manuela Palmerim. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

FIORIN, José Luiz. A crise da representação e o contrato da veridicção no romance. **Revista do GEL**. Grupo de Estudos Linguísticos do Estado de São Paulo. Vol. 5, no. 1, 2008. Disponível em <https://revistas.gel.org.br/rg/article/view/142/122>. Consulta em 01 de fevereiro de 2020.

GARRETT, Almeida. **Viagens na minha Terra**. Barueri, SP: Ciranda Cultural, 2015.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**. A literatura de segunda mão. Tradução de Cibele Braga *et alii*. Belo Horizonte: Editora Viva Voz, 2010.

GIL, Ana Cristina Correia. *Uma viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares: a epopeia possível no século XXI. In: FRAGA, Maria do Céu *et al.* (org.). **Camões e os Contemporâneos**. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Univ. dos Açores, Univ. Católica Portuguesa, p. 639-645.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva & Guacira Lopes Louro. 12ª Ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2019.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. Tradução: Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1972, vol. I.

HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Ensinaamentos das formas de arte do século XX. Tradução: Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

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

JENCKS, Charles A. **The Language of Post-Modern Architecture**. United States of America: Rizzoli, 1977.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: **Poétique 27: Intertextualidade**. Tradução de Clarice Cabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 6.

LANCINI, Giulia. Vasco da gama, a figura histórica e a personagem d'Os Lusíadas. In: FRAGA, Maria do Céu *et al.* (org.). **Camões e os contemporâneos**. Braga: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos, Univ. dos Açores, Univ. Católica Portuguesa, p. 75-79.

LASO, J. Gavilanes. **Vergílio Ferreira**. Espaço simbólico e metafísico. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LIMA, Luís, Costa. **Melancolia**. São Paulo: Editora UNESP, 2017.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desenvolva ou os filhos de Álvaro de Campos. **O tempo e o Modo**. Lisboa, nº42, p. 923-935, 1966.

\_\_\_\_\_. **Do colonialismo como nosso impensado**. Organização e prefácio de Margarida Calafate Ribeiro e Roberto Vecchi. Lisboa: Gradiva, 2014.

\_\_\_\_\_. **O labirinto da saudade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução: Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006.

MARQUES, A. H. de Oliveira (coord.). **Nova História da Expansão Portuguesa: o Império Africano (1890-1930)**. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

MARTINS, Ana Isabel Correia. Viagem(s), história(s) e espaço(s) em Gonçalo M. Tavares: travessuras e travessias ficcionais. **Revista de Estudos Literários** 8. 2012: 223-250. Disponível em: [https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X\\_8\\_9/5060](https://impactum-journals.uc.pt/rel/article/view/2183-847X_8_9/5060). Acesso em 21 out. 2020.

MATOS, M. Jacinta. **Pelos espaços da pós-modernidade**. A literatura de viagens inglesa da segunda grande guerra à década de noventa. Porto: Edições Afrontamento, 1999.

MEXIA, Pedro. Anti-Camões. **Público**, Cultura-Ípsilon, 20 out. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/10/20/culturaipilon/critica/anticamoes-1656730>. Acesso em: 05 jul.2020.

\_\_\_\_\_. O romance ensina a cair. **Público**, Cultura-Ípsilon, 27 out. 2010. Disponível em: <https://www.publico.pt/2010/10/27/culturaipilon/noticia/o-romance-ensina-a-cair-268246>. Acesso em: 27 ago.2020.

MENESES, Pedro M. R. de S. Pedalando contra o céu na era da técnica. In: PINTO, Madalena Vaz (org.). **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 189-222.

\_\_\_\_\_. **Um valoroso lugar incerto** – a cartografia do humana em *Uma Viagem à Índia*, de Gonçalo M. Tavares. Tese de doutoramento. Universidade do Minho, Portugal, 2017. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/54992>. Acesso em: 06 ago. 2020.

NASCIMENTO, Diogo da Silva. Uma viagem de Camões a Gonçalo Tavares e vice-versa. **Terra roxa e outras terras**. Revista de Estudos Literários, Londrina, v. 30, p. 30-41, 2015. Disponível em: [http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g\\_pdf/vol30/TRvol30\\_c.pdf](http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol30/TRvol30_c.pdf) Acesso em 30 de agosto de 2020.

PAES, José Paulo. **Armazém literário: ensaios**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

PESSOA, Fernando. **Páginas íntimas e de auto-interpretação**. Lisboa: Ática, 1966.

PINTO, Vaz Madalena. Entrevista concedida à Madalena Vaz Pinto. Rio de Janeiro, 8 de set. de 2015. In: \_\_\_\_\_. **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 223-243.

RABINOWITZ, Peter. J. “What’s Hecuba to us?” The audience’s experience of literary borrowing. In: SULEIMAN, Susan R. and CROSMAN, Inge (eds.). **The reader in the text: essays on audience and interpretation**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1980, p. 241-263.

REAL, Miguel. **O romance português contemporâneo 1950-2010**. Alfragide: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa: do Neo-Realismo ao Post-Modernismo**. Lisboa: Verbo, 2010, vol. IX.

RIFATTERE, Michel. **Semiotics of Poetry**. Bloomington: Indiana University: 1978.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre dois: tradição e inovação na narrativa portuguesa contemporânea. **Guavira Letras**, n. 18, p. 106-123, jan. jul. 2014. Disponível em : <http://websensors.net.br/seer/index.php/guavira/article/view/21> Acesso em: 14 de agosto de 2021.

ROSEN, Steven J. Apresentação. In: DHARMA, Krishna. **Mahabharata**. Tradução de Vânia de Castro. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SANTOS, Rosana Cristina Zanelatto. *Animalescos*, o bestiário contemporâneo de Gonçalo M. Tavares. **Fólio Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v.10, n.1, p.233-248, jan./ jun. 2018. Disponível em: <http://periodicos2.uesb.br/index.php/folio/article/view/3740/3344>. Acesso em: 05 jul. 2020.

SAMOYAULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild., 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase & cia**. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1985.

SARAIVA, António José, LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 16ª edição, corrigida e atualizada, Porto, Porto editora: 1995.

SARAMAGO, José. **História do cerco de Lisboa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

SCHNEIDER, Michel. **Voleurs de mots**. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée. Paris: Gallimard, 1985.

SEIXO, Maria Alzira. *História do cerco de Lisboa* ou a respiração da sombra. **Colóquio/Letras**, Lisboa, no. 109, p. 33-40, 1989.

\_\_\_\_\_. **Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

SÉRGIO, António. **Breve Interpretação da História de Portugal**. 8ª Edição. Lisboa, Portugal: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

SILVA, Jonatan. Diante do enigma. Entrevista com o escritor português Gonçalo M. Tavares. **Jornal Rascunho**, fevereiro de 2016. Disponível em <http://rascunho.com.br/diante-do-enigma/> Consulta em 01 de fev. 2020.

SILVA, Telma Maciel da. Gonçalo M. Tavares: brincando de ser clássico. **Revista Criação & Crítica**, n.6, p.1-17, 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/46817/50578>. Acesso em: 05 jul. 2020.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. De rotas da Índia. *Os Lusíadas* n Século XXI ou Dia M. *for murder*. In: PINTO, Vaz Madalena (org.). **Gonçalo M. Tavares: ensaios, aproximações, entrevista**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018, p. 14-41.

SVENDSEN, Lars. **Filosofia do tédio**. Tradução de Maria Luiza X, de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

TAVARES, Gonçalo M. **Uma viagem à Índia**. Melancolia contemporânea (um itinerário). São Paulo: Leya, 2010.

\_\_\_\_\_. **Jerusalém**. São Paulo, Companhia das Letras 2006.

\_\_\_\_\_. **Short movies**. Porto Alegre: Dublinense 2015.

\_\_\_\_\_. **A máquina de Joseph Walser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

\_\_\_\_\_. **Animalescos**. Porto Alegre: Dublinense, 2016.

\_\_\_\_\_. **Aprender a rezar na era da técnica**. São Paulo: Companhia das Letras 2008.

\_\_\_\_\_. **Os velhos também querem viver**. Rio de Janeiro: Voz, 2014.

\_\_\_\_\_. **Um homem**: Klaus Klump. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WILLIAMS, James. **Pós-Estruturalismo**. Tradução de Caio Liudvig. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.